

RUDOLF STEINER

SCHILLER UND UNSER ZEITALTER

Autoreferat von 9 Vorträgen, gehalten an der Freien Hochschule in Berlin 1905

Erstveröffentlichungen: Berlin (1905), Dornach (1932)

RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV

<http://anthroposophie.byu.edu>

4. Auflage 2010

Vorwort von Rudolf Steiner zur 1. Auflage 1905

Einige Worte an den Leser

Das folgende ist eine Wiedergabe der Vorträge, die ich in den Monaten Januar bis März an der Berliner «Freien Hochschule» über Schiller gehalten habe. Der Abdruck ist erfolgt lediglich nach Notizen, die sich zwei Zuhörer während der Vorträge gemacht haben. Ich selbst war gar nicht in der Lage, die Aufzeichnungen durchzusehen. Nur einem dringenden Wunsche entspreche ich, wenn ich meine Einwilligung zur Drucklegung gebe. Eigentlich bin ich nicht der Ansicht, dass Vorträge gedruckt werden sollen. Was gesprochen wird, ist auf das Gehört-werden und nicht auf das Gelesen-werden zu stilisieren. Gesprochene Abhandlungen oder Bücher sind ein Unding. Und ebenso Bücher, die aus nachgeschriebenen Vorträgen entspringen. Wer Stilgefühl hat, wird mir recht geben. Ausnahmen von diesem Gesetze mögen in einzelnen Fällen gemacht werden. Eine solche Ausnahme liegt hier vor. Sie scheint mir die Regel zu bestätigen.

Berlin, April 1905

Dr. Rudolf Steiner

ERSTER VORTRAG,

21. Januar 1905

Schillers Leben und Eigenart

Hundert Jahre sind am 9. Mai 1905 seit Schillers Tode dahingegangen. Die deutsche gebildete Welt wird ohne Zweifel die Erinnerung an dieses Ereignis in festlicher Weise begehen.

Drei Generationen trennen uns von Schillers Tode. Da erscheint es notwendig, Umschau zu halten, was uns heute Schiller ist. Im Jahre 1859 fand die letzte große Schillerfeier statt in ganz anderer Weise, als es heute sein kann. Die Zeiten haben sich seitdem unermesslich geändert: andere Bilder, Fragen, Gedanken sind es, die heute die Gemüter der Zeitgenossen beschäftigen. Als im Jahre 1859 die Schillerfeier stattfand, war sie etwas, was tief eingriff in die Herzen des deutschen Volkes. Damals gab es noch Persönlichkeiten, die selbst ganz in den Vorstellungen lebten, die durch Schillers dichterische Kraft hervorgebracht waren. Es ist möglich, dass diesmal rauschendere Festlichkeiten veranstaltet werden; eine solche Anteilnahme aus der Tiefe der Seele kann es nicht mehr geben. Die Frage drängt sich uns auf: Was ist seitdem vorgegangen und wie kann Schiller uns noch etwas sein? Der Schiller-Goethe-Zeit große Bilder sind dahingeschwunden. Damals waren jene Anschauungen noch verkörpert in Persönlichkeiten, die die älteren von uns in ihrer Jugendzeit kennengelernt haben. Diese führenden Geister, die ganz in den Traditionen jener Zeit wurzelten, sie gehören heute zu den Toten. Die Jüngsten kennen sie nicht mehr. In der Person meines Lehrers Schwer, der in begeisterter Weise uns die Goethezeit darstellte, war es mir vergönnt gewesen, einen Menschen kennenzulernen, der ganz wurzelte in den Traditionen jener Zeit. In Herman Grimm ist der letzte gestorben von denen, deren Seelen ganz verbunden waren mit jener Zeit.

Heute ist das alles Geschichte geworden. Andere Fragen beschäftigen uns heute. Politische Fragen, soziale Fragen sind so brennend geworden, dass wir jene intime Kunstbetrachtung nicht mehr verstehen. Sonderbar müssten uns die Schiller-Goethe-Zeitmenschen erscheinen. Verlorengegangen ist uns die intime seelenvolle Betrachtung der Kunst. Das soll kein Tadel sein; hart ist unsere Zeit geworden.

Sehen wir uns drei führende Geister der Gegenwart an: wie anders sprechen sie über das, was die Zeit bewegt. Zunächst Ibsen: Wir sehen ihn, wie er in umfassender Art die Kulturprobleme der Gegenwart schildert, er, der die eindringlichsten Töne gefunden hat, gerade für das Herz der Gegenwart, für eine ins Chaotische gehende Zivilisation. Dann Zola: Wie soll sich die heutige Kunst zum Leben verhalten, das in sozialen Kämpfen emporlodert -, das ist die Frage, die er aufwirft. Dieses Leben erscheint uns so fest, so undurchdringlich, von ganz anderen Mächten bestimmt, als es unsere Phantasie und Seele sind. Endlich Tolstoi: Er, der ausgegangen ist von der Kunst und hieraus erst geworden ist zum Prediger und Sozialreformer. Unmöglich erscheint heute eine rein ästhetische Kultur, wie Schröder für die Schiller-Goethe-Zeit sie uns charakterisierte. Dazumal war das, was wir das ästhetische Gewissen nennen können, zur maßgebenden Lebensfrage geworden. Man nahm Schönheit, Geschmack, künstlerisches Empfinden für so ernste und wichtige Fragen, wie heute die Politik und die Freiheit. Man betrachtete die Kunst als etwas, das eingreifen sollte in das Räderwerk der Kultur. Heute ist das anders: Tolstoi, der auf dem Gebiete der Kunst selbst ein höchstes geleistet hat, verlässt die Kunst und sucht nach anderen Mitteln, um zu dem Empfinden seiner Zeitgenossen zu sprechen.

Schiller ist daher für unsere Zeit nicht zu würdigen in der Weise, wie es im 18. Jahrhundert geschah. Was aber geblieben ist, das ist die eindringlichste Tiefe seiner Weltanschauung. Wir sehen zahlreiche Fragen in ganz neue Beleuchtung gerückt durch Schillers Weltbetrachtung. Versuchen wir sie von diesem

Standpunkt aus zu betrachten. Es soll dies die Aufgabe dieser Vorträge sein.

Bei der Behandlung der Tages- und Kulturfragen, in der Wissenschaft wie im künstlerischen Streben, herrscht heute vielfach Verwirrung und Unklarheit. Jeder junge Schriftsteller glaubt sich berufen, eine neue Weltanschauung zu begründen. Die Literatur wird erfüllt mit Büchern über Fragen, die längst gelöst sind. Probleme werden aufgerollt, die sich, so wie sie uns entgentreten, unreif ausnehmen, weil diejenigen, die sie zu lösen versuchen, sich nicht wirklich mit den Fragen beschäftigt haben. Oft werden die Fragen überhaupt nicht richtig gestellt. Das Problem liegt in der Fragestellung.

Aus zwei Strömungen sehen wir die Persönlichkeit Schillers hervorstechen. Es ist dies einerseits das Emporkommen des Materialismus, und andererseits die Sehnsucht nach der Behauptung der Persönlichkeit. Was wir Aufklärung nennen, wurzelt in diesen beiden Strömungen. Uralte Traditionen waren im 18. Jahrhundert ins Wanken gekommen. Im 16. und 17. Jahrhundert noch wurden die tiefsten Fragen des Menschengesistes aus der Tradition heraus gelöst. An dem Verhältnis des Menschen zur Welt, zum Urgründe der Welt wurde nicht gerüttelt.

Jetzt wurde es anders. Über das menschliche Geistesleben die Grundwahrheiten in dem Sinne zu lösen, wie sie Jahrhunderte gelöst, war unmöglich geworden. In Frankreich, angeregt durch den englischen Sensualismus, kam eine rationalistisch, materialistische Anschauung auf. Man begann die Seele abzuleiten aus materiellen Bedingungen, aus dem Stofflichen; man versuchte alles Geistige aus dem Physischen zu erklären. Die Enzyklopädisten ließen den Geist aus der Materie hervorgehen. Wirbel von Atombewegungen waren das Um und Auf, das man in der Welt sah. «Der Mensch ist eine Maschine», so ungefähr formuliert Lamettrie sein materialistisches Glaubensbekenntnis. Schon Goethe klagt, als ihm die Schriften dieser französischen Materialisten - Holbachs «Systeme de la nature» - bekannt werden,

sein Unbehagen über die Anmaßung, mit ein paar hingepfahlten Begriffen die ganze Welt erklären zu wollen.

Daneben gab es eine andere Strömung, diejenige, die von Rousseau ausging. Rousseaus Schriften machten den größten Eindruck auf die bedeutendsten Männer jener Zeit. Es wird von Kant erzählt, dass er, der ein großer Pedant war, mit einer solchen Pünktlichkeit seinen täglichen Spaziergang unternahm, dass die Bewohner Königsbergs ihre Uhren danach stellen konnten. Einmal aber blieb, zum größten Erstaunen der Bürger, der Philosoph für einige Tage aus; er hatte Rousseaus Schriften gelesen. Sie hatten ihn so gefesselt, dass er den gewohnten Spaziergang darüber vergaß.

Die Grundlage der gesamten Kultur war in Zweifel gestellt durch Rousseau. Er hatte die Frage aufgeworfen, ob die Menschheit durch die Kultur höher gekommen sei, und er verneinte diese Frage. Seiner Ansicht nach waren die Menschen in dem Naturzustande glücklicher gewesen als jetzt, wo sie die Persönlichkeit in sich verkommen ließen. In den Zeiten, als der Mensch, in alten Traditionen fußend, noch etwas zu wissen glaubte von den Zusammenhängen der Welt, war er nicht so sehr auf die Persönlichkeit gestellt. Jetzt, wo die Persönlichkeit zerschnitten hatte die Verbindungsketten zwischen sich und der Welt, kam die Frage heran: Wie soll diese Persönlichkeit wieder feststehen in der Welt? Über den Urgrund der Welt und der Seele glaubte man nichts wissen zu können. Wenn aber so nichts fest stand in der Welt, musste der Drang nach besseren Zuständen mächtig in allen Herzen werden. Das revolutionäre Streben des 18. Jahrhunderts ging von hier aus. Es hing zusammen mit der materialistischen Strömung. Ein guter Christ des 17. Jahrhunderts hätte nicht so von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sprechen können. Dieses Freiheitsstreben muss als ureigenste Strömung jener Zeit gelten.

Schiller war jung in der Zeit, als die Gedanken der Freiheit reiften. Rousseaus Ideale übten, wie gesagt, einen gewaltigen Eindruck auf die hervorragendsten deutschen Männer aus, wie

Kant, Herder, Wieland und so weiter. Auch der junge Schiller wurde ergriffen von dieser Strömung. Wir finden ihn schon auf der Karlsschule damit beschäftigt, Rousseau, Voltaire und andere zu lesen. Es war die Zeit damals auf einen toten Punkt gekommen; die höheren Schichten hatten allen moralischen Halt verloren; die äußere Tyrannei herrschte auch auf der Schule. Bei Schiller finden wir eine eigentümliche Tiefe der Gemütsanlage, die schon im Knaben als Neigung zur Religion hervortrat. Ursprünglich beabsichtigte er daher auch, das theologische Studium zu wählen, sein ganzes Gemüt drängte ihn zu den tiefsten Fragen des Daseins. Es war eine Form jenes Freiheitsstrebens, das gerade in Deutschland diese besondere Gestaltung annahm: Frömmigkeit vereinigte sich mit unendlicher Sehnsucht nach Emanzipation. Der Persönlichkeits-Freiheitsdrang, nicht nur Religion, ist es auch, was aus Klopstocks «Messias» spricht. Gerade in seinem religiösen Empfinden wollte der Deutsche frei sein. Der «Messias» machte auf Schiller einen ungeheuren Eindruck.

Schiller wählte das Studium der Medizin. Die Art, wie er die Medizin ergriff, hängt zusammen mit den Fragen, die ihn vor allem beschäftigten. Durch ernstes Naturstudium suchte er sich Aufschluss zu verschaffen über diese ihm vorliegenden Fragen. Der Unterricht in der Karlsschule sollte in ganz umfassender Weise auf ihn einwirken. Die Schäden, die dem heutigen Gymnasialunterricht vielfach anhaften, bestanden in der Karlsschule nicht. Physik, Naturwissenschaften wurden eingehend behandelt; im Mittelpunkt des Studiums stand die Philosophie. Ernste Fragen der Metaphysik, der Logik wurden erörtert. Schiller trat mit philosophischem Geist in das medizinische Studium ein. Die Art und Weise, wie er es erfasste, ist wichtig und bedeutungsvoll für sein Leben. Man versteht Schiller nicht ganz, wenn man nicht seine beiden Dissertationen liest, die er nach Absolvierung seines Studiums schrieb. Sie behandeln die Fragen: «Welches ist der Zusammenhang zwischen Materie und Geist?» - «Über den Zusammenhang der tierischen und geistigen Natur des Menschen.»

Von der ersteren Dissertation ist uns wenig nur erhalten geblieben. In der zweiten stellt sich Schiller die Frage: Wie haben wir uns das Wirken des Stofflichen im menschlichen Körper zu deuten?

Für Schiller ist schon im materiellen Körper etwas Geistiges. Es gibt Menschen, die im Körper nur etwas Niedriges, Tierisches sehen. Es ist keine tiefe, gehaltvolle Weltanschauung, wenn man das Körperliche so erniedrigt und verabscheut. Es war nicht die Weltanschauung des jungen Schiller. Für Schiller ist der Körper der Tempel des Geistes, von Weisheit aufgebaut, und hat nicht umsonst Einfluss auf das Geistige. Welche Bedeutung hat der Körper für das Seelische? - Diese Frage hat Schiller, dem das Physische auch heilig war, sich zu lösen gesucht. Er schildert zum Beispiel, wie im Affekt, in der Geste, sich das Seelische ausdrückt; er sucht sich das Bleibende der seelischen Bewegung im Ausdruck in feiner geistvoller Weise zu erklären. Er sagt am Schlüsse seiner Abhandlung:

«Die Materie zerfällt (beim Tode) in ihre letzten Elemente wieder, die nun in anderen Formen und Verhältnissen, durch die Reiche der Natur wandern, anderen Absichten zu dienen. Die Seele fährt fort, in anderen Kreisen ihre Denkkraft zu üben und das Universum von anderen Seiten zu beschauen. Man kann freilich sagen, dass sie diese Sphäre im geringsten noch nicht erschöpft hat, dass sie solche vollkommener hätte verlassen können, aber weiß man denn, dass diese Sphäre für sie verloren ist? Wir legen jetzt manches Buch weg, das wir nicht verstehen, aber vielleicht verstehen wir es in einigen Jahren besser.»

So versucht sich Schiller das Ewige des Geistes im Verhältnis zur physischen Natur klarzulegen, ohne aber das Physische zu unterschätzen. Diese Frage blieb nun die Grund- und Kernfrage Schillers für das ganze Leben: «Wie ist der Mensch herausgeborren aus dem Physischen, und wie stellt sich seine Seele, die Freiheit seiner Persönlichkeit, zur Welt?» «Wie soll die Seele ihren Mittelpunkt finden, da die alten Traditionen dahin sind?»

Nachdem er in seinen Jugenddramen herausgebraust hat seinen ganzen Emanzipationsdrang, und damit das Herz des Volkes gewonnen hatte, vertiefte er sich in Geschichte und Philosophie, und wir berühren die tiefsten kulturgeschichtlichen Fragen, wenn wir die Schillerschen Dramen betrachten. Jeder Mensch hatte damals ein Stück Marquis Posa in sich. Dadurch gewann Schillers Problem ein neues Gesicht. Tiefe Fragen werden aufgerollt über die Menschenseele, über die Bedeutung des Lebens. Schiller sah, wie wenig auf dem äußeren Plane sich hatte erreichen lassen. Man versuchte nun in Deutschland das Problem der Freiheit auf künstlerische Art zu lösen, und das ergab die Bedeutung des «ästhetischen Gewissens». Auch Schiller hatte sich die Frage jetzt in diesem Sinne gestellt. Es war ihm klar, dass der Künstler den Menschen das Höchste zu bringen habe. Er hat dieses Problem in späteren Jahren behandelt. In seinen «Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen» sagt er: Der Mensch handelt unfrei in der Sinnenwelt aus Notwendigkeit; in der Vernunftwelt ist er unterworfen der Notwendigkeit der Logik. So ist der Mensch eingeschränkt von der Wirklichkeit und dem Vernunftideale. Es gibt aber einen anderen, mittleren Zustand zwischen Vernunft und Sinnen weit, den ästhetischen. Derjenige, der künstlerisch empfindet, genießt den Geist im Sinnlichen; er sieht den Geist in die Natur hineinverwoben. Die Natur ist ihm ein schönheitsvolles Bild des Geistigen. Das Sinnliche ist dann nur der Abdruck des Geistes; im Kunstwerk ist das Sinnliche durch den Geist geadelt. Der Geist ist herabgeholt aus dem Reiche der Notwendigkeit. In der Schönheit lebt der Mensch als in der Freiheit. Die Kunst ist also die Vermittlerin zwischen dem Sinnlichen und dem Vernünftigen im Reiche der Freiheit.

Auch Goethe empfand so vor den Kunstwerken in Italien. Im Schönen fand der Freiheitsdrang dieser Menschen seine Befriedigung; hier ist er der ehernen Notwendigkeit enthoben. Nicht durch Zwang, durch staatliche Gesetze: im ästhetischen Genüsse sah Schiller eine Erziehung zur Harmonie. Als Mensch fühlt er sich frei durch die Kunst: so möchte Schiller die ganze Welt in

ein Kunstwerk umwandeln. Wir sehen hier den Unterschied jener Zeit von der unseren. Heute steht die Kunst im Winkel; damals wollte Schiller dem Leben durch die Kunst einen unmittelbaren Eindruck geben. Tolstoi muss heute die Kunst verdammen, Ibsen wird in seiner Kunst zum Kritiker des gesellschaftlichen Lebens: Damals wollte Schiller durch seine Kunst eingreifen in das Leben selbst. Als er, während seiner Tätigkeit als Mannheimer Theaterreferent, seine Abhandlung über die «Schaubühne als moralische Anstalt» schrieb, geschah es, um durch die Kunst unmittelbar einen Kulturimpuls zu geben.

ZWEITER VORTRAG,

28. Januar 1905

Schillers Schaffen und seine Wandlungen

Wir haben gesehen, wie Schiller herausgewachsen ist aus den Ideen des 18. Jahrhunderts, wie die Ideale des Aufklärungszeitalters in seiner Seele wurzelten. Ihre besondere Gestalt hatten sie schon angenommen, als er von der Karlsschule abging und jene vorher erwähnten Abhandlungen geschrieben hatte. Wenn wir diese Anschauungen mit einem Worte charakterisieren wollen, können wir sagen, es handelte sich um die Emanzipation der Persönlichkeit. Dieses Freimachen von uralten Traditionen geht noch weiter.

Wenn der mittelalterliche Mensch vor der Aufklärungszeit nachgedacht hatte über sein Verhältnis zu sich, zur Natur, zum Universum, zu Gott, hat er sich hineingestellt gefunden in dieses Universum. Er verehrte denselben Gott draußen, der in der eigenen Seele lebte; dieselben Weltenmächte, die er in der Natur fand, waren in der eigenen Seele des Menschen tätig; es war eine gewisse Einheit, die man sah in den Gesetzen des Weltalls und in der Natur des Menschen. Man braucht sich nur an Geister wie Giordano Bruno zu erinnern. Diese monistische Überzeugung von dem Zusammenhang der Natur mit dem Menschen spricht aus seinen Schriften. So war keine Trennung zwischen dem, was man moralische Forderung nennt, und den objektiven Gesetzen in der Natur.

Dieser Gegensatz ist erst später gekommen, als man die Natur von dem göttlichen Einfluss ausschloss. Das, was im Materialismus heraufgekommen ist, kannte keinen Zusammenhang zwischen der Natur und dem moralischen Empfinden, dem, was der Mensch als moralische Forderung in sich ausbildet. Aus diesem ging hervor, was man den Rousseauismus nannte. Er ist im tiefsten Grunde eine revolutionäre Empfindung, ein Protest gegen

die ganze bisherige Entwicklung. Er lehrt, dass, wenn wir den Ruf des Menschen nach Freiheit, seine Forderung nach Moral betrachten, wir einen tiefen Missklang finden. Er fragt: kann es denn einen Unterschied geben zwischen der objektiven Welt und der menschlichen Natur, dass die Menschen sich heraussehen müssen, aus der ganzen Kultur heraus?

Diese geistigen Stürme lebten sich aus als Gesinnung des jungen Schiller. In seinen drei Jugenddramen erhält dieses Sehnen eine neue Gestaltung. In den «Räubern», in «Fiesco» und in «Kabale und Liebe» sehen wir ganz lebendig dargestellt, mit ungeheurem Pathos die Forderung, dass der Mensch etwas tun müsse, um diesen Einklang hervorzurufen. In der Figur des Karl Moor wird herausgearbeitet ein Mensch, der in sich selbst den Zwiespalt zwischen der objektiven Ordnung und den menschlichen Forderungen trägt, und der sich berufen fühlt, zwischen der Natur und sich diesen Einklang hervorzurufen. Seine Tragik entsteht, weil er glaubt, durch Gesetzlosigkeit und Willkür dem Gesetz wieder aufzuhelfen. - In «Fiesco» scheitert das Sehnen nach Freiheit an dem Ehrgeiz. Das Ideal der Freiheit geht unter durch diese Disharmonie in der Seele des ehrgeizigen Fiesco, der sich nicht hineinfinden kann in die Ordnung des moralischen Ideals. - In «Kabale und Liebe» steht die Forderung der menschlichen Natur im aufstrebenden Bürgerstande den Forderungen der Welt gegenüber, wie sie in den herrschenden Ständen zum Ausdruck kamen. - Es war verlorengegangen der Zusammenhang zwischen den moralischen Idealen und den universellen Weltenideen. Dieser Missklang tönt grandios bei aller jugendlichen Unreife aus Schillers ersten Dramen.

Solche Naturen wie Schiller finden sich schwerer selbst als gradlinige, einfache, naive Naturen, wie auch die natürliche Entwicklung zeigt, dass niedere Geschöpfe weniger lange Vorbereitungsstadien brauchen als hochentwickelte Tiere. Große Naturen haben das an sich, dass sie die verschiedensten Wandlungen durchmachen müssen, weil ihr Innerstes aus tiefen Schichten herausgeholt werden muss. In wem viel liegt, wer mit Anwart-

schaft auf Genie zur Welt kommt, wird schwer sich durchfinden, sich durch mannigfaltige Anfangsstadien durcharbeiten müssen, wie es uns als Analogie die embryonale Entwicklung höherstehender Tierarten zeigt.

Was Schiller fehlte, war Welt- und Menschenkenntnis. Die ersten Dramen zeigen Schiller mit all seinen daraus entstehenden Mängeln, aber auch mit all seinen Vorzügen, wie sie sich später kaum so wiederfinden. - Dieses Urteil ist projiziert aus einer gewissen Höhe: man muss wissen, was man Schillers Große schuldig ist. - Doch es konnte nicht lange so bleiben. Schiller musste über diesen kleinen Horizont hinauskommen, und nun sehen wir, wie er im vierten seiner Dramen, im «Don Carlos» sich hinarbeitet zu einem anderen Standpunkt. Wir können aus einer doppelten Perspektive «Don Carlos» betrachten: erstens von Carlos, zweitens von Marquis Posa aus. Schiller selbst erzählt uns, wie erst sein Interesse bei dem jugendlich-feurigen Carlos gestanden hat und dann übergegangen ist zum kosmopolitischen Posa. Es bedeutet dies eine tiefe Wandlung in Schillers eigener Persönlichkeit.

Schiller war von seinem Freunde Körner nach Dresden gerufen worden, um dort ruhig zu arbeiten. Er wurde da bekannt mit einer Weltanschauung, die auf seine eigene Persönlichkeit einen tiefen Einfluss ausüben sollte, mit dem Kantianismus. Schillers Wesenheit war so, dass ihm diese Beschäftigung mit Kant notwendig wurde und wir werden dadurch seinen Standpunkt noch tiefer verstehen lernen, wenn wir uns mit dem beschäftigten, was damals auf ihn einwirkte.

Wir haben zu jener Zeit zwei ganz bestimmte Strömungen im deutschen Geistesleben. Die eine Strömung ist diejenige, die sich am gründlichsten ausdrückt in Herders «Ideen zur Geschichte der Philosophie der Menschheit». Die zweite ist die Kantsche Philosophie. Bei Herder haben wir die Sehnsucht, den Menschen hereinzustellen in die ganze Natur, und ihn von da heraus zu begreifen. Es ist dieses Einheitsstreben, was uns Herder als modernen Geist erscheinen lässt. Was sich heute auf-

bäumt gegen den zwar als Kathederphilosophie noch viel geltenden Kantianismus mit seinem Dualismus, lebt schon bei Herder in seiner Metakritik. Alles schließt eine Fülle von großen Ideen ein; da ist ein Streben nach Einheitlichkeit zwischen Natur und Mensch. Vom untersten Naturprodukt, bis herauf zu dem Gedanken des Menschen, lebt ein Gesetz. Was im Menschen als Sittengesetz sich darstellt, ist im Kristall sich selbst Gesetz der Gestaltung. Eine Grundentwicklung zieht sich durch alles Bestehende hindurch, so dass, was an der Pflanze sich zur Blüte gestaltet, in dem Menschen sich zur Humanität entwickelt. Es ist das Weltbild, das auch bei Goethe herausgetreten ist, das er in seinem Faust ausgedrückt hat in den Worten:

Wie alles sich zum ganzen webt!

Eins in dem andern wirkt und lebt...

und das er in seinem «Hymnus an die Natur» darstellt.

Goethe ist ganz durchglüht von diesem Einheitsstreben, wie es sich in Giordano Bruno, dem Pythagoräer, ausdrückt. Er stellt sich vollkommen in diese Strömung hinein:

Was war' ein Gott, der nur von außen stieße, Im Kreis das All am Finger laufen ließe, Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen, Natur in Sich, Sich in Natur zu hegen. So dass, was in Ihm lebt und webt und ist, Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermisst.

Das ist die monistische Strömung, der Schiller in jener Zeit noch fremd gegenübersteht. Für ihn ist noch die Zweiheit da, der Dualismus.

Kant hat in seiner «Kritik der reinen Vernunft» und in seiner «Kritik der praktischen Vernunft» dem menschlichen Erkenntnisvermögen eine entschiedene Grenze gesetzt. So weit der Verstand reicht, geht menschliches Erkenntnisvermögen. Es kann nur äußeres geben, reicht aber nicht zu dem Wesen der Dinge. Was das Ding an sich ist, verbirgt sich hinter den Erscheinungen; der Mensch darf gar nicht darüber sprechen. Aber es lebt

etwas im Menschen, was unmöglich nur Erscheinung sein kann. Das ist das Sittengesetz. Auf der einen Seite: die Welt der Erscheinungen; auf der anderen Seite: das Sittengesetz, der kategorische Imperativ, das «Du sollst», an dem nicht zu mäkeln ist, das erhaben ist über Erkenntnis und nicht als Erscheinung aufzufassen. So tritt uns in Kants Philosophie nicht nur die Zweifelt, die wir früher sahen, entgegen, sondern die ganze Welt menschlichen Geisteslebens trennt sich in zwei Hälften: das, was erhaben sein soll über alle Kritik, das Sittengesetz, soll überhaupt nicht Wissen sein, sondern praktischer Glaube, der keine Erkenntnisgesetze hat, sondern lediglich sittliche Postulate. So erscheint der Kantianismus als die schroffste Darlegung des Dualismus.

Vor Kant gab es eine Wissenschaft über die äußeren Erscheinungen, dann eine Vernunftwissenschaft, die durch eingepflanzte Tätigkeit bis zu Gott, Seele und Unsterblichkeit dringen konnte: so stellt sich die Wolffsche Philosophie dar. Kant, der die englischen Sensualisten Hume und Locke studierte, kam dadurch zum Zweifel in diesem Punkt. Er sagte sich: Wohin will man kommen, wenn man die höchsten Begriffe, Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, immer wieder prüfen muss auf ihre Vernünftigkeit hin? - Er erklärt in der Einleitung zu seiner «Kritik der reinen Vernunft»: Ich musste also das Wissen aufheben um zum Glauben Platz zu bekommen. Weil man glauben soll und damit man glauben kann, hat er das Wissen vom Throne gestürzt. Er wollte von zweifellosen Grundlagen ausgehen und sagt daher: das Wissen kann überhaupt nicht bis zu diesen Dingen vordringen, aber das «Du sollst» spricht so streng, dass der Einklang, den der Mensch zu finden ohnmächtig ist, durch Gott muss bewirkt werden. Das führt dazu, einen Gott zu postulieren. Wir sind als physische Wesen zwischen Schranken eingeschlossen, müssen aber als moralische Wesen frei sein. Dies gibt einen unüberbrückbaren Dualismus, aber keinen Ausgleich zwischen Mensch und Natur.

Schiller, der seiner Anlage nach damals an dem Gegensatz zwischen Natur und Menschen festhielt, schildert im «Don Carlos» das Herauswachsen des Menschen über alle Natur zu den Idealen hinauf. Er stellt nicht die Frage nach dem, was möglich ist, sondern nur die Frage nach dem: «Du sollst». Im Carlos ist es nicht eine Kritik des Hoflebens, die uns Schiller gibt. Diese tritt zurück hinter praktisch sittlichen Postulaten. «Mensch werde so, dass die Gesetze deines Handelns allgemeine Gesetze der Menschheit werden könnten», hatte Kant gefordert, - und in dem Marquis Posa, dem kosmopolitischen Idealisten, stellt Schiller die Forderung nach der Unabhängigkeit des Ideals von allem, was aus der Natur herauswächst.

Als «Don Carlos» fertig war, stand Schiller in größtmöglichstem Gegensatz zu der Weltanschauung Goethes und Herders, und im Anfang seines Lebens in Weimar konnte sich deshalb keine Annäherung an diese vollziehen. Nun ist aber Schiller zum Reformator des Kantianismus geworden: er strebt jetzt zum Monismus, findet aber die Einheitlichkeit nur auf ästhetischem Gebiete: im Problem der Schönheit. Er zeigt uns, wie der Mensch sich erst da auslebt, wo er die Natur heraufadelt zu sich und das Sittliche von oben in seine Natur aufnimmt. Der kategorische Imperativ zwingt ihn nicht unter ein Joch, sondern freiwillig dient er dem, was im «Du sollst» enthalten ist. So stellt sich Schiller auf seine Höhe, indem er über Kant hinauswächst. Er wendet sich gegen Kant, der den Menschen nicht zum freien Wesen, sondern zum Sklaven machen will, gebeugt unter das Joch der Pflicht. Es wurde ihm klar, dass im Menschen etwas ganz anderes lebt, als dieses Beugen unter ein «Du sollst». In monumentalen Sätzen kommt zum Ausdruck, wie er sich dem nähert, was Goethes und Herders Anschauung ausmacht: «Gerne dien' ich den Freunden, doch tu' ich es leider mit Neigung, und so wurmt es mir oft, dass ich nicht tugendhaft bin.»

Kant hat das herabgewürdigt, was der Mensch aus Neigung, was er freiwillig tut, und dagegen was er aus Pflicht tut, als das Höhere gepriesen. Kant wendet sich in pathetischer Apostrophe an

die strenge Pflicht, die nichts Verlockendes haben soll. Schiller holt den Menschen aus seiner Schwäche heraus, indem er das Sittengesetz zum Gesetze seiner eigenen Natur werden lässt. Durch das Studium der Geschichte, durch aufrichtige Neigung und Hingabe an das menschliche Leben, kam er zu dem verlorenen Einklang und damit zu dem Verständnis Goethes.

Herrlich beschreibt Schiller Goethes Weise in dem denkwürdigen Brief vom 23. August 1794: «Lange schon habe ich, obgleich aus ziemlicher Ferne, dem Gang Ihres Geistes zugesehen, und den Weg, den Sie sich vorgezeichnet haben, mit immer erneuter Bewunderung bemerkt. Sie suchen das Notwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf.»

Damit war Schiller auf der Höhe angekommen, zu der er sich entwickeln musste. War er selbst ausgegangen von der Zweifelt, so war er jetzt gekommen zu der Einheit zwischen Mensch und Natur. So kam er zu der Art des Schaffens, die ihm in der letzten Zeit, seit der Mitte der neunziger Jahre eigen war, und zur Freundschaft mit Goethe. Es war eine geschichtliche Freundschaft, weil sie nicht nur nach Glück für die beiden allein suchte, sondern fruchtbringend war für die Welt, für die Menschheit. In dem, was wir an Goethe und Schiller haben, haben wir nicht nur Goethe und Schiller, sondern wir haben noch ein Drittes: Goethe plus Schiller. - Wer den Gang des Geisteslebens verfolgt, sieht darin ein Wesen, das nur dadurch entstehen konnte, dass in der selbstlosen Freundschaft, aus der gegenseitigen Hingabe, sich etwas entfaltete, was als neues Wesen über der Einzelpersönlichkeit stand. Diese Stimmung wird uns den rechten Übergang zu Goethe und dem, was er für Schiller bedeuten sollte, ergeben.

DRITTER VORTRAG,

4. Februar 1905

Schiller und Goethe

Wir kommen heute zu einem der wichtigsten Kapitel der deutschen Geistesgeschichte, zu dem Verhältnis zwischen Goethe und Schiller. Das Verhalten der beiden ist einzigartig in der Welt. Von verschiedenen Seiten her waren sie gekommen. Von Herder und allem, was anknüpfte an die Einheitlichkeit des Geistes und der Natur, kam Goethe, von der Kantischen Philosophie, vom Dualismus, kam Schiller. Außerdem waren Goethes und Schillers Naturen grundverschieden. Nehmen wir Goethes «Faust», wie er sucht in die Natur einzudringen, wie er sich unbefriedigt fühlt, etwas Geistiges in Abstraktionen zu begreifen und sich bemüht, es unmittelbar aus der Natur zu schöpfen. Für Schiller war zunächst die Natur etwas Niedriges, das Ideal war ihm etwas besonderes, was dem Geiste entsprungen war, im Widerspruch mit dem Realen. Beide waren außerordentlich tiefe Naturen, die sich deshalb nur schwer finden konnten. So sehen wir, dass sich diese beiden großen Genien in der ersten Zeit ihres persönlichen Begegnens durchaus nicht verstehen können.

Als Schiller nach Weimar kam, fühlte er sich von dem, was er von Goethe zu hören bekam, eher abgestoßen als angezogen, auch ein persönliches Zusammentreffen konnte daran nichts ändern. So konnte Schiller im Jahre 1788 über «Egmont», diese Frucht reifen Kunststudiums, eine abfällige Kritik schreiben. Er kann nicht begreifen, wie Goethe Egmont hingestellt habe nicht als heroischen Schwärmer, wie es damals in Schillers Sinne gelegen hätte, sondern, nach seiner Meinung, als eine Art Schwächling, der sich von den gegebenen Verhältnissen bestimmen lässt. Auch «Iphigenie» konnte Schiller damals nicht verstehen.

In einem Punkte begegneten sich Schiller und Goethe. Schiller hatte in einem Aufsatz über Bürgers Gedichte sich dahin ausgesprochen, dass der Mangel an Idealismus bei Bürger ihn nicht befriedige. Goethe war mit diesem Aufsatz so einverstanden, dass er sagte, er möchte gern den Aufsatz selbst geschrieben haben. Aber es zeigt sich noch, wie verschieden der Lauf der beiden Geister ist in dem Aufsatz Schillers über «Anmut und Würde». Es tritt uns in diesem Aufsatz Schillers ganzes Streben nach Freiheit entgegen. In dem Notwendigen kann er nicht Anmut finden, ein Naturwerk kann als anmutig nicht erscheinen; erst beim Kunstwerk, das ein Symbol, ein Sinnbild der Freiheit ist, können wir von «Anmut» sprechen. Als «Würde» kann man nur vom höheren Geistigen sprechen. In allem zeigte sich Schillers alte Anlage, den Begriff des Idealen als etwas Entgegengesetztes dem Natürlichen zu fassen.

Auch die Professur in Jena, die Goethe für Schiller erwirkte, ist nicht als ein Freundschaftsdienst aufzufassen. Dieses Ereignis war für Schiller von weitgehender Bedeutung. An dem Studium geschichtlicher Charaktere konnte er einen tiefen Blick in den Entwicklungsgang des Geistes tun. Auch war ihm die Möglichkeit gegeben, sich einen Hausstand zu gründen und sich mit Charlotte von Lengefeld zu verheiraten. Gerade an der Geschichte konnte Schiller so heranreifen, wie es sein Antrittsthema: «Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?» bedeutungsvoll ausspricht. So war Schiller immer mehr in die Wirklichkeit hineingekommen.

Vom Jahre 1790 ab, nach einem Besuche bei Körner, der sich zum Vermittler zwischen den beiden machte, hat wohl Goethe eine ganz andere Ansicht über Schiller bekommen. Doch ihre Freundschaft sollte nicht bestimmt werden durch die Punkte, in denen sich Sympathien von Alltagsnaturen finden. Nicht aus persönlichen Interessen sollte dies Bündnis hervorgehen. Nie wäre auf diese Art bei der Verschiedenheit ihrer Persönlichkeiten ihre Freundschaft so weltbedeutend geworden.

Es war nach einer Versammlung der Gesellschaft für naturwissenschaftliche Forschung im Jahre 1794 - vermutlich im Juli -, als Goethe und Schiller beim Nachhauseweg in ein Gespräch über den eben gehörten Vortrag kamen. Schiller sagte, es sei ihm alles so zerstückelt vorgekommen, wie lauter Einzelheiten, worauf Goethe meinte, er könne sich wohl eine andere Art der Naturbetrachtung vorstellen. Er entwickelte ihm seine Anschauungen über den Zusammenhang aller Lebewesen, wie man das ganze Pflanzenreich, als in fortwährender Entwicklung zu betrachten habe. Mit einigen charakteristischen Strichen zeichnete Goethe die Urpflanze, die er gefunden, auf ein Blatt Papier. Aber das ist keine Wirklichkeit, das ist eine Idee -, wendete Schiller ein. «Nun, wenn das eine Idee ist», sagte Goethe, «so sehe ich meine Ideen mit Augen.» So zeigte sich in diesem Zusammenstoß beider Denken. Goethe sah den Geist in der Natur. Das, was der Geist intuitiv erfasst, war für ihn ebenso wirklich, wie das Sinnliche; die Natur umschließt für ihn den Geist. Die wahre Größe im Menschen zeigte sich nun bei Schiller in der Art, wie er sich bemühte zu ergründen, worauf Goethes Geist fußte. Er wollte den rechten Standpunkt finden. In neidloser Anerkennung dessen, was ihm so entgegentritt, begründet Schiller die tiefe Freundschaft, die nun die beiden verbinden sollte. Es ist eines der schönsten menschlichen Dokumente der Brief vom 23. August 1794, den Schiller an Goethe schreibt, nachdem er sich in Goethes Schaffen vertieft hat. «Lange schon habe ich, obgleich aus ziemlicher Ferne, dem Gang Ihres Geistes zugesehen, und den Weg, den Sie sich vorgezeichnet haben, mit immer erneuter Bewunderung bemerkt. Sie suchen das Notwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das einzelne Licht zu bekommen: in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf.»

Auf diese Weise hat Schiller, nachdem er ihn erkannt hatte, Goethe gewürdigt. Es gibt keine tiefere psychologische Schilderung Goethes. So ist es bis zu dem Tode Schillers geblieben: un-

anfechtbar war diese Freundschaft, obwohl Neid und Missgunst die beiden mit den niedrigsten Mitteln zu trennen versuchten. Jetzt arbeiteten sie so zusammen, dass der Rat des einen auf den anderen stets befruchtend wirkte. Schiller findet in einer Größe, die heute noch nicht übertroffen ist von andern Ästhetikern, indem er sich fragt: «Wie verträgt sich dieser oder jener Begriff mit dem Geiste Goethes?», eine Darstellung der verschiedenen Arten des künstlerischen Schaffens, die er in seiner Abhandlung über «Naive und sentimentale Kunst» niederlegt. Naiv schafft der Künstler, der noch im Zusammenhange steht mit der Natur, der selbst noch Natur in der Natur ist. So schufen die Griechen. Sentimental schafft derjenige, der sich wieder zurücksehnt zur Natur, nachdem er aus ihr herausgerissen war. Es ist dies das Wesen der modernen Kunst.

Es liegt etwas Großes in der Art, wie die Kunst von den Freunden aufgefasst wurde. Eine uralte Lehre, die in der orientalischen Weisheit fortlebt, von dem Vergänglichen aller Erscheinung, von dem Schleier der Maja, spricht sich hier aus. Nur derjenige Mensch lebt in der Wirklichkeit, der sich über die Illusion erhebt in die Region des Geistes. Die höchste Wirklichkeit ist nichts Äußerliches. Alles drängte die beiden auf eine innerliche Wirkung. Zwar hatte Goethe seinen Faust sagen lassen: «Im Anfang war die Tat.» Doch in Deutschland waren damals die Verhältnisse noch nicht so weit, um, wie in Frankreich, äußere Wirkungen zu schaffen; nur die Sehnsucht nach Freiheit gab es. So suchten diese Geister ihre Taten im Gebiete des Schönen, im Kunstwerk. Hineingestellt sollte werden ein Abglanz der höheren Wirklichkeit, der Natur in der Natur, in das Leben, durch den schönen Schein.

Goethes «Wilhelm Meister» steht in diesem Zeichen. Im «Wilhelm Meister» soll hinausgeführt werden über das Illusionäre in der Alltäglichkeit zu der Vollendung der Persönlichkeit. So wird «Wilhelm Meister» zum schönsten Erziehungsroman, dem Schillers Worte als Motto gelten könnten: «Nur durch das Morgenrot des Schönen dringst du in der Erkenntnis Land.» Der

Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste. Es war nicht möglich, in jener Zeit zu zeigen, dass aus dem Innern heraus die spirituelle Welt des Geistes geboren wird. So wurde im «Wilhelm Meister» zunächst die Befreiung der Welt durch künstlerische Schönheit geschildert.

Die fortdauernde Mitarbeit, die Ratschläge Schillers, halfen das persönliche Moment im «Wilhelm Meister» herauschälen. Wir sehen hier auf der einen Seite dasjenige, was man als die tiefere Ursache des Menschen zu betrachten hat, was eine neuere Geisteswissenschaft den Ursachenleib nennt; auf der anderen Seite die äußeren Einwirkungen. Nichts entwickelt sich, was nicht im Keime vorhanden wäre, aber es wird durch die äußeren Einwirkungen beeinflusst. Dieses Zusammenwirken zeigt sich in Schillers schöpferischer Tätigkeit. Seine Balladen, sein Wallenstein, wären nicht möglich gewesen, hätte Goethes Einfluss nicht befruchtend gewirkt. Es war eine Art von Bescheidenheit, mit der sich die beiden gegenüberstanden, in der eine ungeheure Größe liegt. Sie wurden eigentlich erst ein Ganzes durch die Ergänzung ihrer beiden Naturen, durch die aber auch ungeheuer Großes zustande kommen konnte.

Die tiefe und starke Freundschaft machte es, dass alles Philiströse sich gegen sie aufbäumte. Die beiden wurden von Neid und Missgunst verfolgt, denn noch niemals hat das Kleine die Größe verstehen können. Heute glaubt man kaum mehr, welche Angriffe von der Kleinheit auf diese Großen losgelassen wurden. Die «Annalen für Philosophie» zum Beispiel sprachen wegwerfend von ihnen; ein gewisser Manso bezeichnete sie als «Sudelköche von Weimar und Jena...» Wehren mussten sie sich gegen all diese Angriffe, und es ist ein schönes Denkmal ihrer Freundschaft, was sie in den «Xenien» im Jahre 1796 gaben. Bei diesen Distichen, in denen sie an all denen, die sich an ihnen und dem guten Geschmack vergingen, ein weltgeschichtliches Strafgericht vollzogen, ist nicht immer zu unterscheiden, welche von Goethe und welche von Schiller herrühren. Ihre Freundschaft sollte sie als eine Person erscheinen lassen. An dem Beispiel

Schillers und Goethes können wir wahrnehmen, wie Größe sich des Alltags zu erwehren weiß, und wie Freundschaft, die im Geistigen ruht, sich wahrhaft trägt und erhebt.

Und Wahrheit suchten sie beide: Schiller zunächst im Herzen des Menschen, Goethe in der ganzen Natur.

VIERTER VORTRAG,

11. Februar 1905

Schillers Weltanschauung und sein Wallenstein

Von Schillers Weltanschauung kann man nicht in dem Sinne sprechen wie von der philosophischen Weltanschauung anderer Menschen, denn sie ist in einem fortwährenden Flusse, in stetigem Aufsteigen. Kleine menschliche Persönlichkeiten haben es leicht, zu einer Weltanschauung zu kommen. Größere können sehr schwer sich durchringen. Dies kommt daher, weil eine kleine Persönlichkeit nicht imstande ist, die großen Rätsel zu durchschauen. Für den Größeren stellt sich mit jeder Lebenserfahrung ein neues Rätsel ein; es modifiziert auf einer neuen Grundlage die Anschauung, die neu gestaltet werden muss. Diese Sache hat Goethe bis zu seinem Lebensende durchgemacht und auch Schiller ging es so. Gerade Schiller hat es ausgesprochen, dass er im Grunde nur einen kleinen Umkreis des eigenen Werdens kannte, aber sein Geist arbeitete fortwährend an einer Vertiefung, einer Harmonisierung dieses seines Begriffs- und Lebenserfahrungsvorrats. Geradezu charakteristisch ist, wie Schiller Gespräche führte. Darin war er ein Gegenpol von Herder, und ein gewisses Licht fällt auf Schiller durch diese Gegenüberstellung.

Wenn Herder in Gesellschaft von Leuten war, die sich dafür interessierten, entwickelte er seine Anschauungen; selten wurde ein Einwand gemacht; er stand so fest, so klar, dass er im dialektischen Gespräch nicht hätte eine Frage weiter bringen wollen. Ganz anders war es bei Schiller; bei ihm wurde jedes Gespräch lebendig: er nahm jeden Einwand auf, jedes Thema wurde angeschlagen, und dadurch brachte er das Gespräch auf alle möglichen Seitenpfade, alles wurde von allen Seiten beleuchtet. Im Gespräch drückt sich am schönsten aus - in dem Leben, welches Schiller im persönlichen Verkehr umfloss -, wie seine Anschauungen im ewigen Flusse waren. Wir haben hier dasselbe Streben

nach Wahrheit, das Lessing in den Worten zum Ausdruck brachte: «Wenn Gott vor mir stünde, in der einen Hand die volle Wahrheit, in der andern das Streben nach der Wahrheit, so würde ich ihn bitten: Herr, gib mir das Streben nach der Wahrheit, denn die volle Wahrheit ist wohl nur für Gott allein da.»

So sehen wir, wie Schiller durch alle Perioden seines Lebens hindurch in einem fortwährenden Streben nach höherer Weltanschauung begriffen ist; wie er, als er zur Professur nach Jena ging, genötigt war, seine Ideen lebendig zu machen; wie er rang, die großen Kräfte, die in der Welt wirkend sind, zu erfassen und in lebendigem Vortrage fruchtbar zu machen.

Die geschichtsphilosophischen kleineren Aufsätze zeigen uns, wie er mit diesen Ideen rang. Außer dem schon erwähnten Vortrag: «Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?» - versuchte er die Bedeutung eines solchen Gesetzgebers wie Moses zu charakterisieren. Dann behandelt er die Zeit der Kreuzzüge; und es gibt vielleicht nichts Schöneres und Interessanteres als die Art, in der Schiller die Besitz- und Lehnverhältnisse des Mittelalters schildert. Die großen Freiheitskämpfe der Niederlande werden so erfasst, dass man daran lernen kann, wie die Geschichtsentwicklung innerlich vor sich geht. Dann die Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs, in der ihn schon vor allem die Figur des Wallenstein fesselt, die ihm den Menschen mit dem Gesetz des Willens in sich selbst zeigt, fest in seiner Person, aber mit kleinlicher Ehrsucht behaftet, schwankend in seinen Zielen, und, voll von unklaren Begriffen, über Sterndeutung grübelnd. Später versucht er dichterisch diese Figur zu enträtseln. Doch vorher sucht Schiller sich noch zu klären durch philosophische Studien in Kants Werken. Nicht unvorbereitet trat Schiller auch als Philosoph an den Kantianismus heran. Es war damals etwas in ihm, das nur durch die Anlehnung an Kant herauskommen konnte.

Man muss diesen Punkt in Schillers Wesen tief fassen, um seine große Persönlichkeit recht verstehen zu können. Es gibt eine Reihe von Briefen, «Philosophische Briefe» zwischen Julius und

Rafael: die Philosophie, die er da entwickelt, ist etwas, was ihm eingeboren ist. Das Weltbild, das er sich gebildet hat aus seiner tiefen Persönlichkeit heraus, stellt der dar, welcher Julius heißt, während wir uns in Rafael einen Mann charakterisiert denken müssen, wie seinen Freund Körner, der zu einer gewissen Abgeschlossenheit gekommen ist, wenn auch nicht in so tiefer Weise. Denn im Leben erscheint der Geringere oft als der Klügere, Übergeordnete, gegenüber dem Höherstrebenden, Ringenden. Der Ringende, der aber hier noch in Disharmonien unbefriedigt lebt, entwirft in der «Theosophie des Julius» sein Weltbild etwa in folgender Weise: «Alles in der Welt entstammt einem geistigen Urgründe. Auch der Mensch ist zunächst hervorgegangen aus diesem Urgrund; er ist ein Zusammenfluß aller Kräfte der Welt. Er wirkt wie ein Auszug, wie eine Vereinigung alles dessen, was in der Natur ausgebreitet ist. Alles Dasein außer ihm ist nur Hieroglyphe einer Kraft, die ihm ähnlich ist. Im Bilde des Schmetterlings, der sich aus der Raupe neu verjüngt in die Luft erhebt, haben wir ein Bild der menschlichen Unsterblichkeit. Nur, wenn wir uns erheben konnten zu dem Ideal, das uns eingepflanzt ist, könnten wir zur Befriedigung gelangen.» Er nennt dieses Weltbild «Theosophie des Julius». Die Welt ist ein Gedanke Gottes; alles lebt nur in der unendlichen Liebe Gottes; alles in mir und außer mir ist nur eine Hieroglyphe des höchsten Wesens. Wie Goethe in seinem Prosahymnus an die Natur es ausgedrückt hatte, dass der Mensch ungefragt und ungewarnt in den Kreislauf des Lebens durch die Natur gestellt sei, dass sie selbst in ihm rede und handle, so kommt Schiller in gewisser Weise in dieser Theosophie des Julius zu einem ähnlichen Standpunkt. Aber er fühlt sich zunächst unbefriedigt: nur ein Gott könnte von einem solchen Standpunkt aus die Welt betrachten, meint er. Kann denn wirklich die Menschenseele, die so klein und beschränkt ist, mit einem solchen Bilde der Welt leben?

Aus dem Kantianismus hat Schiller nun zunächst ein neues Weltbild gewonnen, das bis zur Mitte der neunziger Jahre vorhält. Das Welträtsel ist ihm zum Menschenrätsel geworden; das

Problem der Freiheit ist es zunächst, das ihn beschäftigt. Die Frage tritt vor seinen Geist: Wie kann der Mensch seine Vollkommenheit erlangen?

Am reinsten und schönsten tritt uns hier Schillers Weltanschauung in den «Ästhetischen Briefen» entgegen: Auf der einen Seite ist der Mensch seiner niederen Natur, seinen Trieben unterworfen; die Natur ist hier Notwendigkeit in den Sinnendingen, die auf ihn einstürmen. Auf der anderen Seite liegt im Denken des Menschen die geistige Notwendigkeit; da ist die Logik, der er sich unterwerfen muss. Er ist Sklave der Naturnotwendigkeit und zugleich Sklave der Vernunftnotwendigkeit. Kant antwortet auf diesen Widerspruch mit einer Herabdrückung der Naturnotwendigkeit gegenüber der geistigen Notwendigkeit. Schiller erfasste in ganzer Tiefe die Kluft zwischen Natur- und Vernunftnotwendigkeit. Er sah hier ein Problem, das über alle menschlichen Verhältnisse sich ausbreitet. Die Gesetze, die die Menschen regieren, sind teils hergenommen aus der Naturnotwendigkeit, aus den dynamischen Kräften, die in den Menschen wirken; teils aus der moralischen Ordnung, die sie in sich tragen. Disharmonie, Unterdrückung muss daraus folgen. So haben wir den dynamischen Staat und den moralischen Staat; beide wirken als eine eiserne Notwendigkeit.

Derjenige Mensch nur kann sich frei nennen, der sich die ehernen Gesetze der Vernunft und Logik so zu eigen gemacht hat, dass er ihnen ohne Zwang folgt, der so weit sein sittliches Gefühl geläutert hat, dass er gar nicht anders kann, als das Reine wollen, weil seine Neigungen sich hinauforganisiert haben zum geistigen Leben. Der Mensch, der die Vernunftgesetze heruntergeholt hat in die Triebe und Neigungen der Seele, und die menschlichen Leidenschaften heraufgeholt zur Erkenntnis der moralischen Ordnung, der wird die dynamischen Gesetze so beherrschen, dass Harmonie entsteht zwischen seinen Trieben und der Vernunft. Schiller nennt die Stimmung, in der der Mensch sich befindet, der seine Triebe so gereinigt hat, die äs-

thetische Stimmung, und den Staat, in dem solche Menschen wirken, die ästhetische Gesellschaft. Der Mensch muss verwirklichen, was ihm als seine höchste Würde erscheint. In der Theosophie des Julius hatte Schiller ein ideales Weltbild aufgestellt. Eine Erziehung zu dem Ideal ist es, was Schiller vom Menschen und von der menschlichen Gesellschaft verlangt. Entwicklung ist es, was Schiller den Menschen vorhält.

Das drückt sich aus in dem Gedichte: «Der Spaziergang». Nicht als etwas Erreichtes erscheint ihm die Harmonie der Welt, sondern als ein Entwicklungsziel. Schön erscheint ihm die ewige Harmonie der Natur, aber als etwas, was auch der Mensch in sich erstreben sollte. Es muss das Ideal des Menschen werden, dass ein Zustand herbeigeführt werde, wo die Menschen in solcher Harmonie dahinleben, wie sie in der Natur vorbildlich sich uns zeigt. Was Schiller früher angestrebt hatte als Inhalt der Erkenntnis, wurde ihm jetzt sittlich-ästhetisches Ideal. Jetzt, unter dem Einfluss Goethes, wurde er wieder zum Dichter: so glaubte er am besten zeigen zu können, wie der Geist des Menschen in Entwicklung begriffen ist, wie die verschiedenen Kräfte in ihm zusammenwirken, wie er von den Tiefen zu den Höhen strebt.

In einer ganz bedeutsamen Weise hat er im «Wallenstein» sein ureigenes Problem dichterisch hingestellt. Schwer ist es ihm geworden, die Menschennatur darzustellen, schwerer wie kleineren Naturen. Nicht aus abstrakten Ideen heraus hat Schiller seine Gestalten geschaffen und dann erst gleichsam zu seinem Gedankenskelett das Fleisch gesucht, wie man vielfach behauptet hat. So war es nicht bei seinen Gestalten, so war es vor allem nicht beim «Wallenstein». Schiller ging aus von einer innerlich musikalischen Stimmung, wie er es nannte, nicht von Ideen. Gleichsam in Melodien ergoss sich in sein Inneres der Strom der im Menschen verwickelten Kräfte, die sich lösten in Harmonie oder untergingen in Disharmonie. Dann suchte er die Gedanken, die Charaktere, die einzelnen Stimmungen. So standen ihm vor Augen die kontrastierenden Seelenkräfte Wallensteins, die diesen mit Notwendigkeit zu einer großen Katastrophe führen. -

Man kann leider diese Stimmung nicht anders als mit gedanklichen Mitteln wiedergeben. - Es gibt eine auf sich selbst gebaute Persönlichkeit, die tragisch zugrunde geht. Tragisch in wahren Sinne aber wirkt sie nur, wenn sie an sich selbst scheitert. Was Hebbel als notwendige Voraussetzung des Tragischen fordert, «dass es so hat kommen müssen», dass nichts tragisch sein könne, was auch in anderer Weise hätte getan werden können; wie intuitiv ist diese Ansicht von Schiller erfasst worden, obgleich er sie noch nicht ausspricht!

Aber Schiller steht unter dem Einflüsse noch einer andern tragischen Idee, die sich nicht auflösen lässt, die vor allem in der Person des Wallenstein selbst zum Ausdruck kommt. Es ist das Bewusstsein, dass in das Menschenleben etwas Höheres hineinspielt, das in diesem Rahmen nicht zu lösen ist. Erst am Ende der Welt, wenn die Menschen zur Vollkommenheit gelangt sein werden, wird der Blick des Menschen so sein Schicksal überschauen können. Bis dahin werden immer Irrtümer sein müssen, etwas Unlösbares, für das Wallenstein in den Sternen eine Lösung sucht, das etwas Imponderables im eigenen Herzen ist. Fest vorherbestimmt glaubt Wallenstein in den Sternen sein Geschick zu lesen und muss nun sehen, wie Octavio ihn, entgegen dem Sternenorakel, betrügt. Doch die Freiheit des Menschen bleibt das Höchste; eine innere Notwendigkeit lässt ihn in den Sternen die Lösung suchen: er steht vor einem neuen Rätsel, die Sterne haben ihm gelogen. Doch nein, die Sterne können nicht lügen: Der Mensch, der gegen die heiligsten Gesetze des Gefühls und Herzens verstößt, er bringt die Harmonie der Sterne in Unordnung. Es kann keine Ordnung in der Natur geben, die den Gesetzen des menschlichen Geistes widerspricht. Wer in dieser Weise den Charakter Wallensteins betrachtet, wird Schillers eigene Person in tiefer Bedeutung durch die Person Wallensteins hindurchblicken sehen.

Ins Auge schauen wollte Schiller dem Widerspruch der Welt und zeigen, wie man mit diesem Widerspruch lebt. Es muss eine Wahrheit in der Welt sein, sagt er sich, und diese hat er ge-

sucht, wie er es schon in dem Briefe des Julius tut. Der Widerspruch liegt in den einzelnen Erscheinungen. Schiller kommt hier zu der Erkenntnis dessen, was die alten Inder und andere Weise als Illusion erkannten. In der Wahrheit wollte er leben, und er betrachtete die Kunst als ein Tor, durch welches der Mensch wandeln muss, um ins Morgenrot der Schönheit und Freiheit zu gelangen. In dem Gedichte «Die Künstler» fordert er es geradezu von den Künstlern, sich hinzustellen auf den Weltenplan und mitzuschaffen an der Verwirklichung des Ideals. So ruft er ihnen zu: «Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Bewahret sie!»

FÜNFTER VORTRAG,

18. Februar 1905

Schiller, das griechische Drama und Nietzsche

Es ist die Zeit, in der Schiller den «Wallenstein» geschrieben hat, für ihn eine Zeit des Übergangs, eine Zeit der Läuterung gewesen, in der er versuchte aufzusteigen aus seiner früheren Weltanschauung zu der Erfassung dessen, was er das rein Künstlerische nannte. Wir haben gesehen, wie Schiller versuchte, im Schönen, Künstlerischen etwas zu sehen, was die menschlichen Seelenkräfte zu erheben, in Harmonie zu bringen vermag, so dass es das künstlerische Schaffen ist, was dem Menschen die Freiheit gibt. So war ihm, wie er an Goethe gelegentlich des «Wilhelm Meister» schrieb, der Künstler einzig der ganz wahre Mensch, und der Philosoph nur eine Karikatur neben ihm. Es war dies eine radikale Wendung, die wiedergab, was Schiller damals empfunden hatte.

In «Fiesco», in «Kabale und Liebe», in «Don Carlos» sind die Figuren so aufzufassen, dass ihm einige sympathisch, andere antipathisch sind. Diese moralische Beurteilung, diese moralische Wertung wollte er ablegen auf der Höhe seiner Künstlerschaft. Jetzt wollte er den Verbrecher mit derselben Liebe und Sorgfalt wie den Helden behandeln; nicht mehr sollte das Kunstwerk anknüpfen an etwas, was er selber als Sympathie oder Antipathie empfand.

Als man gegen den «Wilhelm Meister» den Vorwurf erhob, dass mehrere Figuren gegen das moralische Gefühl verstießen, schrieb er an Goethe etwa: «Könnte (man) Ihnen zeigen, dass das nicht Moralische aus Ihnen und nicht aus den Figuren stammt, so könnte man Ihnen einen Vorwurf machen.» Ihm ist der Wilhelm Meister eine Schule der Ästhetik.

Schiller, der die menschliche Persönlichkeit in ihrer Autonomie geschaut hatte, versucht sich aufzuschwingen zur Sonnenhöhe

echten Künstlertums. Daher ergibt sich eine neue Art des Anteils des Künstlers an seinen Schöpfungen. Wir sehen sie schon im «Wallenstein». Nicht mehr sollte er persönlichen Anteil haben, nicht mehr wollte er moralisch urteilen und werten, sondern nur als Künstler.

Es erinnert diese Auffassung an ein Gespräch Schillers mit Goethe, in dem sie Betrachtungen über Architektur angestellt haben. In diesem hat Goethe ein tief bedeutendes Wort gesprochen, das zunächst etwas paradox klingen könnte. Goethe hat verlangt von einem schönen Gebäude, dass es nicht nur auf das Auge, sondern auch auf den, der mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde, einen harmonischen Eindruck mache. Wenn alles Sinnliche ausgelöscht ist, kann ein Hineinversetzen mit dem Geiste möglich sein.

Nicht Zweckmäßigkeit: Idealität des Geistes war, was hier gefordert wurde. Paradox erscheint diese Forderung auf den ersten Augenblick: sie war herausgeschaffen aus der hohen Kunstan-schauung Goethes und Schillers. Es bildete sich um sie ein Kreis von Künstlern, die ähnlich urteilten. So Wilhelm von Humboldt, ein feiner Kenner der Kunst, dessen ästhetische Abhandlungen bedeutsam sind für das geistige Milieu. Schiller wurde dadurch geführt zu einer Kollision mit seinen früheren künstlerischen Anschauungen und mit dem Kantianismus, der im Grunde das Übersinnliche nur dort gelten lassen wollte, wo Moralische in Frage kommt. So aber kann kein Künstler sehen; beim Zurückkehren zum Künstlerischen genügt Schillern Kant nicht mehr. Schillers Auffassung des tragischen Konflikts war diejenige, die später Hebbel formulierte, indem er sagte, nur das sei tragisch, was unabänderlich sei. So empfand Schiller; so hatte er es im «Wallenstein» auszuführen versucht, so wollte er das Tragische darstellen. In Shakespeares «Richard III.» sah er das Schicksal mit solcher Unabänderlichkeit hereinbrechen. Doch schon hatte er eine Vorliebe für das griechische Drama gefasst. Im Shakespeare-Drama steht die Person des Helden im Mittel-

punkt; aus dem Charakter des Helden ergibt sich die Notwendigkeit der Entwicklung.

Ganz anders ist es im griechischen Drama. Dort ist alles schon vorherbestimmt, alles fertig. Der Mensch wird hineingestellt in eine höhere geistige Ordnung, aber zugleich, weil er ein Sinnenwesen ist, wird er von ihr zermalmt. Nicht der Charakter, die Persönlichkeit, sondern das übermenschliche Schicksal ist das Bestimmende. So sind die Erinnyen der griechischen Tragödie ursprünglich nicht Rachegöttinnen, sondern bedeuten eigentlich das Dämmernde, das, was sich nicht ganz auflösen lässt, was hineindämmert in des Menschen Schicksal. Bei der Rückkehr zur Künstlerschaft kam Schiller zu dieser Auffassung des Tragischen. Wer das Tragische in solcher Weise empfinden will, muss das Persönliche eliminieren, herauslösen aus dem nur Menschlichen. Erst so wird man den «Wallenstein» recht verstehen. Hinausgewachsen über die Persönlichkeit, schwebt etwas Überpersönliches über Wallenstein. Dass der Mensch einer höheren Ordnung, einer höheren geistigen Welt angehört, das ist für Schiller die Bedeutung der Sterne, die des Menschen Schicksal lenken. Dort in den Sternen soll Wallenstein sein Schicksal lesen.

Auf diese Überpersönlichkeit deutet Carlyle hin, wenn er in Wallensteins Lager in dem Charakter der einzelnen Persönlichkeiten einen Parallelismus findet, der über sie hinaus zu den Persönlichkeiten der Führer hinspielt: so weist der irische Dragoner, der dem Spiel des Kriegsglücks vertraut, auf seinen Chef Buttler; der erste Kürassier, der die edlere Seite des Kriegslebens darstellt, auf Max Piccolomini; der Trompeter in seiner unbedingten Ergebenheit auf Terczky; während der Wachtmeister, der die Aussprüche seines Feldherrn pedantisch zitiert, als eine Karikatur des Wallenstein erscheint.

So sehen wir hier eine große Gesetzmäßigkeit, die über das bloß Persönliche hinausgeht. Die ganze Komposition des Gedichtes beweist den Standpunkt, den Schiller erklimmen zu haben glaubte. Wir haben erstens das Lager, wo Wallenstein gar nicht

auftritt, zweitens die Piccolomini, wo Wallenstein eigentlich gar nicht eingreift, er erfährt, was geschehen ist, durch Max Piccolomini, und von seiner Frau hört er, was am Wiener Hofe vor sich geht. Er lässt es geschehen, dass seine Generäle sich verbinden, das berühmte Dokument unterzeichnen. Um ihm herum spielt die Handlung sich ab. So wird auch der Gedanke des Verrats nur spielend von ihm gefasst, der sich dann seiner Seele bemächtigt. Drittens Wallensteins Tod. Jetzt ist Wallenstein in die Ereignisse gedrängt durch die eigenen Gedanken, die ein objektives Leben angenommen haben, hineingedrängt in ein überpersönliches Schicksal. Eine monumentale Sprache kennzeichnet diese Situation. Hineingestellt ist er in eine eherne Notwendigkeit; das Persönliche, das mit den großen Linien nichts Besonderes zu tun hat, ist in den Winkel gedrängt. Wohl findet es auch erschütternde Tone, wie in dem Gespräch mit Max Piccolomini.

Wallenstein (hat den Blick schweigend auf ihn geheftet und nähert sich ihm jetzt):

Max, bleibe bei mir. - Geh nicht von mir, Max!

Sieh, als man dich im Prag'schen Winterlager

Ins Zelt mir brachte, einen zarten Knaben,

Des deutschen Winters ungewohnt, die Hand

War dir erstarrt an der gewichtigen Fahne,

Du wolltest männlich sie nicht lassen, damals nahm ich

Dich auf, bedeckte dich mit meinem Mantel,

Ich selbst war deine Wärterin, nicht schämt' ich

Der kleinen Dienste mich, ich pflegte deiner

Mit weiblich sorgender Geschäftigkeit,

Bis du, von mir erwärmt, an meinem Herzen

Das junge Leben wieder freudig fühltest.

Wann hab' ich seitdem meinen Sinn verändert?

Ich habe viele Tausend reich gemacht,
Mit Ländereien sie beschenkt, belohnt
Mit Ehrenstellen - dich hab' ich geliebt,
Mein Herz, mich selber hab' ich dir gegeben.
Sie alle waren Fremdlinge, du warst
Das Kind des Hauses - Max, du kannst mich nicht verlassen!
Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben,
Dass mich der Max verlassen kann.

Aber es greift nicht eigentlich in die Handlung ein. Das große Tragische und das Persönliche auseinanderzuhalten, wie hier geschieht, darzustellen, wie Wallenstein gar nicht anders kann als zur Tat zu schreiten, nachdem er die Gedanken hat frei um sich her spielen lassen, das ist das Große in diesem Drama Schillers. Wie aus der Freiheit eine Art Sonne der Notwendigkeit wird, zeigt er uns hier. In dieser ganzen Gedankenrichtung liegen Gegenwartsbegriffe, die nur angefacht zu werden brauchen, um fruchtbar zu werden.

In derselben Art ist auch das nächste Drama «Maria Stuart» gedacht. Es ist im Grunde anfangs schon alles geschehen, und nichts vollzieht sich als nur das, was längst vorbereitet ist. Nur der Charakter, das innere Leben entrollt sich vor uns, und dies innere Leben wirkt wieder als Notwendigkeit.

In den späteren Dramen hat Schiller versucht, das Schicksalsmäßige immer mehr auszugestalten. So wird in der «Jungfrau von Orleans» etwas Überpersönliches zum Ausdruck gebracht, in den Visionen, wo ihr Dämonisches entgegtritt, das sie zu ihrer Sendung beruft und sich ihr entgegenstellt, als sie dem Gebot untreu geworden ist, bis sie es durch Buße versöhnt.

In der «Braut von Messina» versucht er geradezu der griechischen Tragödie wieder Eingang ins moderne Leben zu verschaf-

fen. Er drückt hier das Überpersönliche durch Einführung des Chores aus. Was wollte Schiller mit dem Chor? Er blickte zurück auf den Ursprung der Tragödie, die entstanden ist aus der Religion. In dem Urdrاما wurde gezeigt, wie Dionysos, der leidende Gott, in der Menschheit wieder erlöst wird. - Spätere Forschungen haben zu dieser Wahrheit geführt. - Als das griechische Mysteriendrama verweltlicht wurde, entstanden die ersten Anfänge der dramatischen Kunst. So tritt uns bei Äschylos noch ein Anklang an das entgegen, aus dem die Kunst hervorgegangen war, an die Mysterienkulte, in denen das Weltendrama der Weltenerlösung dargestellt wurde. Edouard Schuré hat diese Eleusinischen Mysterien in seinen «Sanctuaires d'Orient» dargestellt, eine erste Art religiös-künstlerischer Lösung des Weltenrätsels. Die weltumspannenden Handlungen dieses Urdramas finden in der Sprache nicht das geeignete Instrument; diese ist der Ausdruck der persönlichen Beziehungen. Als das Drama zum Wort überging, behandelte es die mehr persönlichen Beziehungen, so bei Sophokles, bei Euripides. Vom Typischen war man zur Darstellung des Persönlichen gekommen. Das alte Drama verwendete daher eine überpersönliche Sprache, etwas was der Musik angeähnelte war. Sie ging von dem Chor aus, der die mimisch dargestellte Handlung begleitete. So hat sich aus dem musikalischen Drama das spätere Wortdrama entwickelt. Friedrich Nietzsche hat diesen Gedanken weiter ausgeführt in seiner Schrift «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik». Ihm ist das Wortdrama eine Art von Dekadenzwerk. Daher seine Verehrung für Wagner, der eine neue religiöse Kunst schaffen wollte, herausgeboren aus der mythischen Welt. Richard Wagner begeisterte sich nicht für das Persönliche, sondern für das Überpersönliche. Er nimmt daher zur Grundlage seiner Dramen nicht historische, sondern mythische Handlungen, und da, wo es gilt Überpersönliches darzustellen, verwendet er nicht die gewöhnliche Sprache, sondern die musikalisch gehobene.

Schiller hat das, was man später erforschte, vorausgeföhlt, und in diesem Sinne die griechische Tragödie entwickelt. Er wollte

ein lyrisches Element einführen, um, wie er es in der Vorrede erwähnt, durch die Stimmung die Kunst auf eine besondere Höhe zu heben. So ist, was in dem Wagner- und Nietzschekreis sich in radikaler Form abgespielt hat, schon bei Schiller vorhanden; nur wird es dort nicht in so abgeklärter Weise behandelt, wie es von ihm geschieht.

Es lebt schon in Schiller der große Gedanke, die Menschheit wieder zu dem Quell zu führen, dem das Geistige entsprungen ist, die Kunst zurückzuführen auf den heimischen Urgrund, aus dem die Religion, Kunst und Wissenschaft hervorgegangen sind. Es konnte ihm die Schönheit das Morgenrot der Wahrheit sein. Auch heute noch werden wir in Schiller finden, was uns hinweist auf das Beste, was wir für die Gegenwart und Zukunft erhoffen. So kann Schiller heute als ein Prophet einer besseren Zukunft uns vorangehen.

SECHSTER VORTRAG,

25. Februar 1905

Schillers spätere Dramen

Wir haben gesehen, wie Schiller bei jedem seiner späteren Dramen immer von neuem versucht hat, das Problem des Dramatischen zu lösen. Es hat etwas Erhebendes, zu sehen, wie Schiller nach jedem neuen großen Erfolge - und es waren außerordentliche Erfolge, Anerkennungen der Besten seiner Zeit, wenn es auch an Anfeindungen nicht fehlte -, es hat etwas besonders Erhebendes, zu sehen, sagte ich, wie er versucht, mit jedem neuen Drama eine höhere Etappe zu erklimmen.

Alle seine späteren Dramen, «Teil», die «Braut von Messina», die «Jungfrau von Orleans», «Demetrius», sie sind lauter Versuche, dem Problem des Dramatischen und Tragischen in einer neuen Form beizukommen. Niemals hätte er sich zufrieden gegeben in dem Glauben, die Psychologie ausgeschöpft zu haben. In der «Maria Stuart» haben wir ihn das Problem des Schicksals behandeln sehen, eine vollendete Situation schaffend, in der nur die Charaktere sich abrollen. Noch tiefer stieg er in der «Jungfrau von Orleans» hinunter in die Menschenseele. Er wusste einen tiefen Griff zu tun in die Menschheitspsychologie, das Problem in der Art begründend, wie Hebbel es dargestellt hat, als er sagte, dass das Tragische auf etwas sich beziehen muss, das in einer gewissen Weise irrationell ist. So haben wir in der «Jungfrau» das Hineinspielen von dunklen Seelenkräften: sie ist eine Art von Somnambule, steht unter dem Einflüsse dessen, was man dämonisch nennen kann, wird dadurch weitergetragen. Hoch über dem Menschlichen soll sie stehen, nur dadurch, dass sie Jungfrau ist, hat sie das Recht, wie ein Würgeengel durch die Reihen der Feinde zu gehen, im Dienste des Vaterlandes. In der «Braut von Messina» versucht Schiller das Drama höher zu fassen dadurch, dass er einen Griff in das Urdrama tut. Auf jenes Urdrama griff er zurück, das noch dem Äschylos voranging, das

nicht nur Kunst war, sondern ein integrierender Bestandteil der die Religion, die Wissenschaft und die Kunst umfassenden Wahrheit: auf jenes Dionysosdrama, das den leidenden, sterbenden, auferstehenden Gott auf die Bühne brachte, als Repräsentanten der ganzen Menschheit. Die Handlung trug da nicht den Charakter dessen, was man heute Dichtung nennt. Das Weltendrama sollte vorgeführt werden, die Wahrheit in schöner, künstlerischer Form. Erhebung, religiöse Erbauung sollte es dem Menschen bringen. So enthielt für den Zuschauer das Mysteriendrama zugleich, was später sich getrennt als Religion, Kunst und Philosophie entwickelte.

Dieser Gedankengang, den Friedrich Nietzsche in seiner Schrift «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» entwickelt, in der er das Urdrama als das höhere hinstellt, diese Grundidee lebte schon in Schiller. Schillers Idee, das Schöne dadurch in höhere Sphären zu heben, dass er das musikalische Element wieder einführte, wurde von Wagner in großem Stil wieder aufgenommen und fand in dem Musikdrama monumentalen Ausdruck. Wagner griff zum Mythos und wählte die Musik, um nicht in der täglichen, sondern in gehobener Sprache das Bedeutende auszudrücken. Die Richtung, welche die Kunst im Wagnerkreis genommen hat, wurde von Schiller intendiert. In seiner kurzen Einleitung zur «Braut von Messina» findet er dafür einen so plastischen wie prägnanten Ausdruck. Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte soll die rechte Kunst verschaffen. Daraus erkennen wir, was in Schiller lebte. Wir haben gesehen, wie Schillers Geist sich an Goethe hinauf frankte. Er selbst nannte Goethes Geist den intuitiven, seinen eigenen den symbolisierenden. Es ist dies ein bedeutsamer Ausspruch.

Schiller dachte im Grunde genommen die Menschen immer als Repräsentanten der Gattung, er dachte sie in einer Art Symphonie. Wir sehen bei ihm das Drama aus einer musikalischen Stimmung herauswachsen: daraus ergibt sich diese Symphonie von Menschencharakteren, von handelnden und leidenden

Charakteren. Das bewirkte, dass er nötig hatte, die einzelnen Züge zu Symbolen großer Menschenerfahrung zu machen. Dadurch ist Schiller der Dichter des Idealismus geworden: er hat durch die Erfahrung die Ideale heruntergeholt, um sie im Charakter zu gestalten. Im Mittelpunkt stand ihm das Problem des menschlichen Ich, die Frage: wie wirkt der Mensch innerhalb seiner Umgebung?

In der «Braut von Messina» hat er in einer neuen Form die griechische Schicksalstragödie geben wollen. Es muss etwas in der Menschenseele sein, welches bewirkt, dass der Mensch nicht in verstandesmäßiger Art seine Entschlüsse ausführt - er würde sonst klüger handeln -, etwas Dunkles muss in ihm leben, was dem Dämon des Sokrates ähnlich ist. Das muss aus der geistigen Welt in ihn hineinwirken. Dieses mit dem Verstande nicht zu Erfassende lässt Schiller in die Tragödie hineinspielen. In der Art, wie er das tut, zeigt sich Schiller als ganz moderner Charakter. Von zwei Träumen geht bei ihm die Handlung aus: Der Fürst von Messina träumt von einer Flamme, die zwei Lorbeer-bäume verzehrt. Dieser Traum wird ihm von einem arabischen Sterndeuter dahin ausgelegt, dass die Tochter, die ihm geboren ist, seinen Söhnen Unheil bringen würde, und er gibt Befehl, sie zu töten. Zugleich aber hat die Fürstin geträumt von einem Kinde, dem Adler und Löwe sich friedlich anschmiegen. Auch ihr wird der Traum gedeutet: ein christlicher Mönch verheißt ihr, dass die Tochter die beiden streitenden Brüder in Liebe zu sich vereinen werde. Da rettet sie das Kind.

So ist das Dunkle, Unbestimmte, in den Ausgangspunkt der Handlung hineingelegt. Sehr fein erscheint, dass der erste Traum von einem Araber, der zweite von einem Christen gedeutet wird; Schiller aber entscheidet sich für keinen. Hebt man alles, was mystisch, traumhaft ist, hinweg, so bleibt nur der Kampf der Brüder, und diese rationelle Handlung bleibt noch immer dramatisch. Das Geistvolle und ganz besonders Künstle-rische ist, dass jedes Element etwas Ganzes ist; auch ohne das Mystische ist die Handlung eine ganze. Es ist von Schiller in

dieser Richtung mit Feinheit und Kunst etwas in dieses Drama gelegt, das über das menschliche Bewusstsein hinausgeht. So war er zu noch höherer Beantwortung seiner Frage gekommen.

An derselben Menschheitspsychologie arbeitet er im «Teil». Ich will das Drama nicht analysieren, nur zeigen, was Schiller dem 19. Jahrhundert war und was er uns noch sein wird. Nicht umsonst stellt Schiller den «Teil» heraus aus dem übrigen Gefüge des Dramas:

Doch was ihr tut, lasst mich aus euerm Rat. Ich mag nicht lange prüfen oder wählen! Bedürft ihr meiner zu bestimmter Tat, Dann ruft den Teil, es soll an mir nicht fehlen.

Nicht wie die anderen unter dem Eindruck der Freiheitsidee handelt er, sondern aus rein persönlichem Gefühl, dem gekränkten Vaterempfinden. Zwei Linien lässt Schiller zusammenlaufen, etwas, was Teil allein angeht, und das, was das schweizerische Volk empfindet.

Schiller wollte zeigen, wie beim Menschen nicht alles so gradlinig sich abspielt. Wir können gleiches bei Hebbels «Judith» wiederfinden, wo die Not des Vaterlandes zusammenfällt mit dem gekränkten Weib empfinden; der Dichter braucht etwas, was unmittelbar herauswächst aus der menschlichen Brust. Nicht das bloß Moralische, nicht das bloß Sinnliche will Schiller, sondern das Moralische soll herabsteigen und zur persönlichen Leidenschaft werden. Der Mensch wird nur dadurch frei, dass er sein Persönliches in der Art zu verrichten vermag, dass es mit dem allgemeinen zusammentrifft. So arbeitete Schiller Stück für Stück an dem Ausbau seiner Psychologie, so sehen wir seinen Idealismus in einer fortwährenden Klärung. Das ist der Zauber, der in Schillers Dramen lebt. Er hat seine tiefgründigen, ästhetischen Schriften nicht umsonst verfasst, in diese Probleme sich nicht umsonst versenkt.

Alles, was im 19. Jahrhundert über Ästhetik geschrieben worden ist von Vischer, Hartmann, Fechner und so weiter, so bedeutend und treffend vieles ist, wir sehen bei allen das Schöne

aus dem Menschen herausverlegt. Schiller aber hat immer studiert, was in der Seele des Menschen vorgeht, wie das Schöne auf die Menschenseele wirkt. Darum berührt uns, was er sagt, so traulich, so heimisch, darum können immer wieder Schillers Prosaschriften mit Entzücken gelesen werden. Es wäre eine würdige Schillerfeier, wenn diese Schriften weit verbreitet und gelesen würden, sie konnten weitgehend beitragen zur Vertiefung des menschlichen Geistes in künstlerischer und moralischer Beziehung. Eine pädagogische Ausbeute müsste aus Schillers ästhetischen Briefen gezogen werden; es würde in unser ganzes Unterrichtswesen dadurch ein neuer Zug kommen.

Wer Schillers Dramen verstehen will, muss die feine Bildungsluft aus seinen ästhetischen Schriften hervorholen. Wie Schiller in immer tiefere Schächte des Menschenherzens hineingraben wollte, wird der sehen, der sich mit dem leider nicht vollendeten «Demetrius» beschäftigt. Ein Drama hätte der «Demetrius» werden können, wie es erschütternder und gewaltiger kaum hätte ein Shakespearesches sein können. Viele Versuche sind unternommen worden, den «Demetrius» zu vollenden, doch der Große der Aufgabe war niemand gewachsen. Der durchaus tragische Konflikt, bei reichster Handlung, beispielsweise der polnische Reichstag, ist - und das ist das Bedeutende - ganz in das Ich verlegt. Wir können nicht sagen, dass unser Sinnen, Empfinden und Fühlen unser Ich ist. Wir sind, was wir sind, weil das Denken und Fühlen der Umwelt zu uns her-eindringt. Dieser Demetrius ist so aufgewachsen, dass er selbst nicht weiß, was sein Ich ist. Es findet sich bei ihm, bei einer bedeutungsvollen Tat, für die er hingerichtet werden soll, ein Kleinod. Es scheint sich herauszustellen, dass ihm die Anwartschaft auf den Zarenthron gebührt. Alles trifft zusammen, er kann nicht anders glauben, als dass er der echte russische Thronerbe sei. So wird er hineingetrieben in eine bestimmte Konfiguration seines Ich. Fäden, die von außen gesponnen werden, treiben ihn weiter. Die Bewegung ist siegreich; Demetrius aber entwickelt sich zum Zarencharakter. Jetzt, wo das Ich zusammenstimmt mit der Welt um ihn her, erfährt er, dass er im Irrtum war: er ist nicht

der echte Thronerbe. Er ist nicht mehr derjenige, als der er sich selbst gefunden hat. Er steht der Mutter gegenüber: sie verehrt ihn, aber die Stimme der Natur ist so stark in ihr, dass sie ihn als Sohn nicht anerkennen kann. Er jedoch ist selbst zu dem geworden, was er vorstellte. Er kann es nicht mehr von sich werfen, aber die Voraussetzungen dieses Ich fallen von ihm ab. Dies ist ein unendlich tragischer Konflikt, ihn können wir glauben. Alles ist auf die Spitze der Persönlichkeit gestellt, einer Persönlichkeit, die mit unendlicher Kunst gezeichnet ist, der wir glauben, dass sie «nicht über Sklaven herrschen wolle».

Auch das Äußere war mit all der Kunst gefügt, zu der nur Schiller imstande war. So wird in Sapiaha, dem Opponenten des Demetrius, vorahnend der Charakter des Demetrius angezeigt. Auch hier wird die Symmetrie angestrebt, die im Wallenstein erreicht ist. Das Drama wurde nicht vollendet; der Tod trat dazwischen. So erhält der Tod Schillers etwas Tragisches; alle die Hoffnungen, die auf Schiller gesetzt wurden, sie kamen in den Briefen und Äußerungen seiner Zeitgenossen zum Ausdruck. Tief erschüttert von dem Verlust dessen, von dem man noch so vieles erwartete, klingt es uns aus den Briefen der Besten entgegen, wie bei Wilhelm von Humboldt:

«Er wurde der Welt in der vollendetsten Reife seiner geistigen Kraft entrissen, und hätte noch Unendliches leisten können. Sein Ziel war so gesteckt, dass er nie an einen Endpunkt gelangen konnte, und die immer fortschreitende Tätigkeit seines Geistes hätte keinen Stillstand besorgen lassen; noch sehr lange hätte er die Freude, das Entzücken, ja, wie er es in einem Briefe bei Gelegenheit des Plans zu einer Idylle so unnachahmlich beschreibt, die Seligkeit des dichterischen Schaffens genießen können.»

Das ist der Ton, der den Tod Schillers erst zum Tragischen erhebt, denn im gewöhnlichen Verlauf der Dinge hat der Tod nicht jenes Irrationelle. Aus dieser Stimmung heraus fand Goethe für den toten Freund in dem «Epilog zu Schillers Glocke» die Worte:

Und hinter ihm in wesenlosem Scheine lag, was uns alle bündigt, das Gemeine.

Diesen großen idealistischen Zug, den können wir fortströmen sehen im 19. Jahrhundert. Man wurde sich bewusst, dass Schillers Geist erhebend sei, um fortan in allen Kämpfen seinem Volke Trost und Vorbild zu sein.

Das Fortwirkende von Schillers Idealismus in der deutschen Geistessubstanz sprach K. Gutzkow in seiner Rede zur Schillerfeier in der Harmonie in Dresden am 10. November 1859 aus, in den treffenden Worten:

«Das ist das Geheimnis unserer Liebe zu Schiller: Die Erhebung unserer Herzen! Der Mut zur Tat! Der treue Beistand, den die Nation in all ihren Lagen bei ihrem Liebling findet! Mut und Freudigkeit weckt, was uns an Schiller erinnert. So lieblich, so reich, so tief anheimelnd wie Goethe uns anmutet, was in seinen Schöpfungen an deutsche Art und Sitte erinnert, es ist wie Efeu, der sich trauernd träumerisch an das Vergangene schmiegt. Aber bei Schiller ist alles Zukunft, Fahnenwinken oder Lorbeer. Deshalb, deshalb feiern wir das hundertjährige Gedächtnis seines Namens so klingend und weithinschallend, wie das Schlagen an einen ehernen Schild. Hoch der Dichter der Tat, ein Hort des deutschen Vaterlandes.»

SIEBENTER VORTRAG,

4. März 1905

Schillers Wirkungen im 19. Jahrhundert

Ich möchte heute noch sprechen über die Art der Wirkung, die Schiller auf das 19. Jahrhundert gehabt hat, um dann überzugehen auf die Bedeutung Schillers für die Gegenwart, und auf das, was Schiller für die noch folgende Zukunft sein kann. Im Schlussvortrage will ich dann ein Gesamtbild Schillers geben. Wer Schillers Verhältnis zum 19. Jahrhundert schildern will, kann sich unmöglich auf Einzelheiten einlassen, deshalb wollen wir uns nicht mit einzelnen Begebenheiten besonders aufhalten, wenn sie nicht besondere symptomatische Bedeutung haben. Es handelt sich darum, zu zeigen, wie es sich mit dem ganzen Kulturleben des 19. Jahrhunderts verhält, und welche Stellung Schiller darin einnimmt.

Es ist im allgemeinen schwer zu sagen, wie groß der Einfluss Schillers auf die einzelnen Perioden ist; die Kanäle lassen sich nicht im einzelnen verfolgen. Schillers Einfluss lässt sich zum Teil vergleichen mit dem, welchen Herder im Anfange des Jahrhunderts ausübte, von dem Goethe zu Eckermann sagte: «Wer liest noch Herders philosophische Werke? aber überall begegnet man Ideen, die er gesät.» Es ist dies eine intensivere Wirkung als die mit dem Namen verknüpfte. Auch mit Schiller ist dies der Fall. Sein Wirken lässt sich nicht abtrennen von der Wirkung der großen klassischen Zeit. Eines aber lässt sich herausheben: diese Wirkung Schillers, die Anerkennung, von der das Nationalfest am 10. November 1859 Kunde gibt, kam keineswegs so leicht und widerspruchslos heraus. Schiller hat sich nicht so leicht durchgerungen. Es hat viel geschehen müssen, um namentlich in die Jugend hinein den Geist Schillers auf ganz imponderable Art fließen zu lassen. So hat das «Lied von der Glocke» zunächst in den Kreisen der Romantiker den heftigsten Widerspruch hervorgerufen. Caroline von Schlegel, die Gattin

August Wilhelms von Schlegel, hat es ein spießbürgerliches philiströses Gedicht genannt.

Nicht nur in dem, was uns in den Xenien entgegentritt, sondern im allgemeinen in den Kreisen derer, die man die Romantiker nannte, finden wir lebhaften Widerspruch gegen Schiller. Die Romantiker sahen in Goethes «Wilhelm Meister» ihr Ideal und hatten Goethe, den treuen Freund, der Schiller die Worte nachgerufen hatte:

Weit hinter ihm im wesenlosen Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine

auf den Schild gehoben auf Kosten Schillers. Was Schiller verstand, das Moralische, Ethische so hoch zu erheben, war ihnen etwas durchaus Unsympathisches. Harte Worte flossen von seiten der Romantiker gegen Schiller, den spießbürgerlichen Ethiker. Diejenigen, die heute in Schillerehrung aufgewachsen sind, werden schwer Worte verstehen können, wie sie zum Beispiel Friedrich von Schlegel über ihn fand in Besprechungen über Schiller und Goethe. Er nennt seine Einbildungskraft «zerrüttet». Da ist nichts zu merken von dem, was alle Herzen zu Schiller zog. Ungefähr gegen Ende der zwanziger Jahre erschien der Briefwechsel Goethes und Schillers, jenes Denkmal, das Goethe seinem Freunde und der Freundschaft setzte. Man kann unendlich viel daraus lernen, und seine Bedeutung für die deutsche Kunstbetrachtung ist gar nicht zu bemessen. Auch da verhielten sich die Romantiker durchaus ablehnend. Sie hatten bissigen Spott dafür. Wie schwer es war, für Schillers Ruhm festen Boden zu fassen, zeigt die Großmannssucht der Persönlichkeiten, die Schiller am heftigsten Opposition machten. A. W. Schlegel, der verdienstvolle Übersetzer Shakespeares, hat ein Sonett auf sich selbst gedichtet, in dem sich ausspricht, wie er sein eigenes Verhältnis zum deutschen Volke auffasste; er spricht da mit einem Selbstgefühl von seiner dichterischen Bedeutung, das uns heute sonderbar anmutet. Es schließt:

Wie ihn der Mund der Zukunft nennen werde Ist unbekannt, doch dies Geschlecht erkannte Ihn bei dem Namen August Wilhelm Schlegel.

Der Mann stellt nicht bloß eine Einzelpersönlichkeit dar, er stellt die romantische Theorie dar; ihn kann man nur verstehen, wenn man begreift, was die romantische Schule wollte. Die Romantiker wollten eine neue Kunst, eine Zusammenfassung alles Künstlerischen. Es war ihre Theorie eigentlich herausgewachsen aus dem, was Schiller in seinen ästhetischen Aufsätzen dargestellt hatte, aber sie war eine karikierte Auffassung. Das Wort Schillers: «Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt», wurde ihnen zu einer Art Motto. So entstand die romantische Ironie, die alles zu einem Spiel des Genies machte. Man hatte eine Auffassung, als ob es der Willkür des Menschen unterliege, ein Genie zu sein. Wenn Schiller die Kunst ein Spiel nannte, war es, weil er dem Spiel den ganzen vollen Ernst geben wollte. In der Besiegung des Stoffes durch die Form liegt das Kunstgeheimnis des Meisters, sagt Schiller, während die Romantiker die Form vernachlässigten und vom Stoffe selbst verlangten, dass er künstlerisch wirke. Eine solche Richtung war es, die ich nicht kritisieren, sondern charakterisieren will, welche Schiller grundsätzlich entgegenstand. Der Briefwechsel Goethes und Schillers wurde daher, wie gesagt, von ihnen aufgenommen als etwas, das sie störte. Die darin besprochenen Kunstregeln fanden sie hausbacken. A. W. von Schlegel schrieb unter dem Eindruck dieses Briefwechsels boshafte Epigramme. Untereinander betrachteten sich die Romantiker mit der größten Bewunderung. Dies alles zeigt, wie in den ersten Jahrzehnten Schillers Lebenswerk den heftigsten Widerspruch hervorrief. Andererseits war die Persönlichkeit Schillers so gewaltig, dass auch aus diesen Ejreisen ihm Anerkennung und Bewunderung gezollt wurde. So schrieb Ludwig Tieck über Schillers «Wallenstein» in verständnisvoller und verehrungsvoller Art.

Wir sehen, dass Schiller immer mehr seinen Einfluss sich nach und nach erringt, dass er sich einnistet in die Herzen der Nati-

on. So ist Theodor Körner zwar die bedeutendste, aber nicht einzige Erscheinung, die ganz im Geiste Schillers lebt, er, der auch den Heldentod stirbt, ganz erfüllt von den Idealen, die Schiller ihm eingepflanzt. Er schien dazu geweiht durch die persönliche Freundschaft, die seine Familie mit Schiller verband. Eine herzliche Freundschaft war es, die Körners Vater und Schiller verknüpfte; er war der Pate Theodor Körners, von ihm war die «Leier» gekauft, die Theodor Körner überall begleitete. Schiller hat sich langsam, aber ganz sicher in die Herzen der Jugend eingeschlichen.

Wer die Entwicklung des Schriftwesens bei den sich sträubenden Romantikern verfolgt, begegnet dem Einfluss Schillers selbst in den Wortformen, die er geprägt. Durch Schiller hat sich herausgebildet, was man in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutsche Bildung nennen kann: sie ist ganz wie durch Imponderabilien geformt durch das, was sich in das Gemüt einpflanzte von Schiller aus. Das, was von Herder und den anderen Klassikern ausging, ist durch die Bilder und didaktischen Wendungen Schillers in die Nation geflossen. Mochten auf der Höhe der ästhetischen Bildung sich einige auch sträuben, immer mehr hat Schiller sich eingebürgert. So wächst sein Einfluss fort und fort. Und wie der hundertjährige Geburtstag Schillers kommt, da sind es die Besten, die ihn feiern, die Besten der Nation. In einem Buch über Schiller sind die Reden gesammelt, die damals gehalten wurden. Und es waren bedeutende Männer, die jene Reden hielten: Jakob Grimm, Th. Vischer der große Ästhetiker, Karl Gutzkow, Ernst Gurtius, Moriz Garriere und viele andere. Der Same war aufgegangen, den Schiller gesät.

Und doch muss man sagen, dass die Sprache, die damals, 1859, gesprochen wurde, dem doch recht fremd gegenüberstand, was als etwas Neues in jener Zeit heraufkam. Die Betonung des Ideals im Jahre 1859 stimmt seltsam zu dem, was sonst in diesem Jahre ans Licht kam. Vier bedeutende Erscheinungen sind es vor allem, auf die ich hier hinweisen will: 1859 erschien Charles Darwins «Abstammung der Arten». Dann Fechners «Vorschule

der Ästhetik». Fechner hat einen großen Einfluss auf eine Strömung der Gegenwart gewonnen: er ist ausgegangen von Hegel, der selbst Schiller gegen die Romantiker in Schutz genommen hatte. Vischer, der aus der Goethe-Schillerzeit stammte, der eine idealistische Ästhetik vertrat, sieht sich in Widerspruch versetzt zu dem, was er selbst bisher bekannt hatte; er sieht diese Richtung abgelöst durch Fechner. Es ist dies eine Ästhetik von unten, während es früher eine Ästhetik von oben war, die man vertrat. Von unten, aus kleinen Symptomen, wollte man jetzt das Wesen des Schönen erkennen. Das dritte Werk, welches Raum Verhältnisse behandelte, steht in einem gewissen Gegensatz zu Schillers Art. Hatte sich doch dieser in einem seiner Epigramme an die Astronomen so gewendet:

«Schwazet mir nicht so viel von Nebelflecken und Sonnen. Ist die Natur nur groß, weil sie zu zählen euch gibt? Euer Gegenstand ist der erhabendste freilich im Räume, Aber, Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht.»

Dieses dritte Werk war die von Kirchhoff und Bunsen gefundene «Spektralanalyse». Durch sie konnte die Sonne in ihren Bestandteilen erkannt werden, konnte eine Analyse der fernsten Nebelflecken unternommen werden.

Das vierte Werk war: Karl Marx «Kritik der politischen Ökonomie». Es war ein sonderbarer Kontrast zwischen dem, was man damals bei der Schillerfeier entwickelte und dem, was jene Zeit wirklich heraufbrachte.

Es war ein eigentümlicher Standpunkt, den Schiller, und unsere Klassiker überhaupt, zur Weltkultur einnahmen. Man kann sich Raffael, Michelangelo nicht denken ohne den Zusammenhang mit ihrer Zeit, aus der sie geboren waren, aus der heraus sie schufen. So ist die homerische Kunst im innigen Zusammenhang mit dem, was in allen lebte. Homer brauchte nur dem Form zu geben, was als Fühlen und Denken seine Zeitgenossen durchdrang. Ganz anders war es bei unseren Klassikern. Homer, von wem dichtete er? Von Griechen redete er zu Griechen. So

waren noch Dante, noch Michelangelo, ja auch noch Shakespeare ganz hineingestellt in ihre Zeit. Anders war es bei unseren Klassikern. Lessing begeisterte sich für Winckelmann, aus seinen Darlegungen bildete er sich seine Kunstanschauungen. Auch ging Lessing zurück auf Aristoteles. Schiller und Goethe studierten mit Lessing in Gläubigkeit Aristoteles. Daher kam ein so abgesondertes Schönheitsideal, eine so vom Leben der Zeit abgesonderte Kunst, besonders im späteren Lebensalter der Dichter. Denn die Jugenddramen Schillers, «Die Räuber», «Kabale und Liebe» sind ja noch verbunden mit dem eigenen Leben. Goethe hatte sich besonders in Italien entwickelt. Die Kunst war Selbstzweck geworden, abstrakt abgezogen vom wirklichen Leben. Gleichgültig gegenüber den Stoffen waren Goethe und Schiller geworden. So sehen wir, dass Schiller jetzt seine Stoffe überall sucht in der Welt. Er hat sich herausgehoben aus der ihn umgebenden Welt, hat sich auf eigene Füße gestellt. Nichts charakterisiert Schillers Einfluss so, als dass auf ihn die Romantik folgt, die alles Fremdländische assimiliert. Übersetzungen aus allen Gebieten der Weltliteratur bilden ein Hauptverdienst der romantischen Schule.

Schillers Stellung zur Kunst bildet etwas, was auf sein Verhältnis zum 19. Jahrhundert entscheidend wirkt.

ACHTER VORTRAG,

5. März 1905

Was kann die Gegenwart von Schiller lernen?

Man darf nicht verkennen, dass das Verhältnis des Publikums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Schiller ein ganz anderes werden musste als in der ersten; schon durch die Erscheinungen war das bedingt, die ich Ihnen angedeutet habe. Schiller stand zur Wahrheit so, dass er sagen konnte: «Durch das Morgenrot des Schönen trittst du in der Erkenntnis Land.» Ihm war die Wahrheit das Schöne. Das Kunstwerk sollte sein eine Gestaltung der Idee; der Idee, von der man sich das Weltall durchflutet dachte. Es war eine ideale Weltanschauung, eine feine, subtile, die nur erfassen kann, wer sich zu subtilen, geistigen Höhen aufzuschwingen vermag. Die Grundlage für Schillers Verständnis bedingt etwas, was bedeutende Anforderungen stellt.

Deshalb liegt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in der Schiller-Verehrung etwas weniger Intensives; durch die heraufkommende Naturwissenschaft war ein kühleres Verhältnis bedingt. Man sah nun das Wahre nur in dem, was sinnlich ist. Das hat Schiller nie getan. Die Ideale Schillers waren immer Wahrheit, aber Wahrheiten auf geistiger Grundlage. Was dazumal den Leuten im Gefühl saß, ist heute nicht mehr greifbare Wirklichkeit. Die Größe und Weite des geistigen Horizonts war es, aus der Schiller herausgewachsen ist: es ist die Welt Goethes, Lessings, Herders und Winckelmanns. Als die äußere Wirklichkeit drängte mit ihren derberen Anforderungen, gab es zwischen dem Schönen und Wahren keinen rechten Zusammenhang mehr. Auf Grundlage der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse konnte ein Ludwig Büchner eine rein materialistische Weltanschauung konstruieren. Schüler aber ist nicht für ein materialistisches Zeitalter; es wird zur Phrase, wenn man sich in einem solchen auf seine Anschauungen beruft. So kam es, dass Schiller etwas in den Hintergrund trat. Goethe konnte

für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts noch etwas sein, weil sich in ihm das Künstlerische abtrennen lässt von der Weltanschauung. Selbst bei Her-man Grimm tönt alles aus in einen Panegyrikus auf Goethe, den Künstler. Zwar für den, der sich ganz genau mit Goethe beschäftigt, ist es fraglos, dass es auch bei ihm nicht angängig ist, ihn von seiner Weltanschauung zu trennen. Immerhin ist bei Goethe eine rein ästhetische Betrachtung möglich; bei Schiller ist ein solcher Standpunkt nicht möglich. Heute wird die Kunst betrachtet als etwas, was sich mit dem Gebiete der Phantasie beschäftigt. Darin liegt schon eine Ablehnung der Weltanschauung.

So hat sich eine Kluft gebildet zwischen dem Geiste der Zeit, in der Schiller lebte, und dem der unsrigen, aus der heraus es möglich war, dass ein neuer Schiller-Biograph, Otto Brahm, der aus der Scherer-Schule hervorgegangen ist, sein Buch mit den Worten beginnen konnte: «Ich war in meiner Jugend ein Schillerhasser.» Er hat sich erst nach und nach durch Gelehrsamkeit, durch Erkenntnis, zu einer Verehrung Schillers hindurchgerungen. Schiller hat gelehrte Biographen gefunden, aber das Fühlen der Zeit ist schon fremd geworden den eigentlich Schillerschen Aufgaben. Es kann nicht verstehen, wie man das, was man heute Erkenntnis nennt, in Einklang bringen kann mit dem, was Schiller vertritt. Wie schon gesagt, die Künstler einer früheren Zeit, ein Raffael, ein Michelangelo, sie sind herausgewachsen aus dem Leben ihrer Epoche. So war es nicht mehr nach Goethes Tode. Wir sehen, wie ein Künstler, wie Peter Cornelius, ganz aus dem Gedanken heraus schafft; er stand nicht mehr in irgendeinem Zusammenhange mit der geistigen Substanz seiner Zeit. Er fühlte sich besonders in Berlin immer fremd; hingezogen zu dem Katholizismus, in dem er sein Kunstideal gegründet glaubte, stand er dem Leben seiner Zeit teilnahmslos gegenüber.

So wird die Kluft zwischen Leben und Kunst immer größer. Wie fremd steht daher Schiller in dem Leben des 19. Jahrhunderts. Wohl hat Jakob Minor dicke Bände über Schillers Jugend

geschrieben, aber alles weist darauf hin, wie fremd geworden Schillers Anschauungen unserer Zeit sind. Was man heute als wahr erkennt, ist aus der naturwissenschaftlichen Weltanschauung herausgewachsen. So ist auch die Ästhetik aus einer idealistischen in eine realistische Richtung hineingekommen. Dieser Umschwung war ein so starker, dass sich Vischer nicht zu einer zweiten Auflage seiner «Ästhetik» entschließen konnte, die in idealistischem Sinne geschrieben war; jetzt war er irre geworden an dem, was er bisher vertreten. So fremd waren für führende Geister die Empfindungen der ersten Hälfte des Jahrhunderts geworden, dass ein solcher Mann sich in dieser Weise selbst kritisiert.

Nach dieser Entwicklung werden wir verstehen, wie Schiller in unserer Gegenwart steht. So war es möglich, dass ein Mann wie E. Du Bois-Reymond, der doch selbst ganz in Schillers Diktion wurzelte, in einer Rede über Goethes «Faust» sagen konnte, «Faust» sei eigentlich ein verfehltes Werk, von Rechts wegen müsse Faust Gretchen heiraten, bedeutende Erfindungen machen, und so ein nützliches Dasein führen - und so weiter. Alles, was den Faust ausmacht, verstand ein bedeutender Mann des 19. Jahrhunderts nicht mehr.

Diese Richtung war ausschlaggebend geworden. Keiner wagt ihr zu widersprechen, niemand wagt das Recht des Idealen zu betonen. Selbst die Kunst nennt sich realistisch. Eine idealistische Deutung findet wenig Anklang bei dem Publikum. Ehrlich sind diejenigen, die gestehen, dass Schiller ihnen nicht sympathisch ist. Dass das Schöne eine Ausprägung des Wahren sei, gilt nicht mehr. Das Wahre wird genannt, was mit Augen gesehen, mit Händen getastet werden kann. Das Alltägliche wird das Wahre genannt. So war es nicht für Schiller; ihm lag das Wahre in den großen, ideellen Gesetzen. Die Kunst war für ihn die Wiedergabe des im Wirklichen verborgenen Geistigen, nicht des Alltäglichen, Das Wahre, das Schiller suchte, wird heute weder von der Wissenschaft noch von der Kunst anerkannt; niemand versteht heute, was Schiller unter dem Wahren verstand. Deshalb dieser

Gegensatz. Man versteht heute unter dem Wahren das, was Schiller das Sinnlich-Notdürftige nannte. In der Harmonie zwischen dem Geistigen und dem Sinnlich-Notwendigen sucht Schiller das Freiheitsideal. Was man heute das Künstlerische nennt, kann man nimmermehr im Sinne Schillers das Künstlerische nennen. Noch eine Kluft liegt zwischen den heutigen und Schillers Anschauungen. Unsere Zeit hat nicht mehr den tiefen intensiven Drang nach einem Eindringen in den inneren Kern der Welt. Dieser tiefe Ernst, der wie ein Duft über Schillers Anschauungen hegt, dieser tiefe Ernst ist nirgends mehr vorhanden.

So versucht unsere Zeit, große Geister von so grundsätzlicher Verschiedenheit wie Tolstoi und Nietzsche in ganz oberflächlicher Weise nebeneinander zu stellen. Der Materialismus ist zur Weltanschauung geworden, er ist ein Evangelium geworden, ein integrierender Bestandteil unserer Zeit. Besonders die großen Massen stehen auf rein materialistischer Grundlage, sie wollen keine andere Weltanschauung gelten lassen. Wahr gilt ihnen nur, was die Naturwissenschaft erlaubt, wirklich zu nennen. Zu welchen Vorkommnissen das führt, dafür eine kleine Episode. Es war zum letztenmal, da eine idealistisch gefärbte, wenn auch pessimistische Weltanschauung auf die Welt wirkte: Eduard von Hartmanns «Philosophie des Unbewussten».

Die Schrift erfuhr zahlreiche Angriffe. So erschien auch eine scharfe Kritik unter dem Titel: «Das Unbewusste vom Standpunkte der Deszendenztheorie und des Darwinismus.» Das Buch trug keinen Verfassernamen. Von Seiten der Naturwissenschaftler wurde es als beste Widerlegung der Schrift E. von Hartmanns bezeichnet. Bei der zweiten Auflage nannte sich der Verfasser: er war E. von Hartmann selbst. Er hatte zeigen wollen, dass es leicht ist, sich zu dem materialistischen Standpunkt herunter zu schrauben, wenn man einen höheren erklimmen hat. Die auf einem höheren Standpunkt stehen, können einen niedrigeren, die auf niederem nicht den höheren verstehen. Es ist durchaus so, dass derjenige, der auf idealistischem Standpunkte

steht, ganz bereit ist, in gewisser Weise den materialistischen anzuerkennen. Derjenige, der auf dem Standpunkt Schillers steht, kann Büchner, kann die moderne Kunst in ihrer materialistischen Anschauung beurteilen, nicht aber kann umgekehrt der Materialist den Idealisten durchschauen.

Schiller war ein Gläubiger des Ideals. Ein tiefer Spruch von ihm lautet: «Welche Religion ich bekenne? Keine von allen, die du mir nennst. - Und warum keine? - Aus Religion.»

Das ist das Große an ihm, dass sein ästhetisches Bekenntnis zugleich sein religiöses, dass sein künstlerisches Schaffen sein Kultus war. Dass so sein Ideal in ihm lebte, das ist ein Bestandteil seiner Größe. Und so fragen wir nicht: «Kann uns Schiller heute etwas sein?» Im Gegenteil, er muss uns wieder etwas werden, darum, weil wir verlernt haben, das über das rein materielle Hinausgehende zu verstehen. Man wird dann eine Kunst wieder verstehen, welche die Geheimnisse des Daseins enthüllen will.

Aber auch ein neues Freiheitsideal werden wir durch ihn verstehen lernen. Heute hört man viel von Freiheit reden, frei von staatlichen, von ökonomischen Fesseln wünscht man zu sein. Schiller hat die Freiheit anders aufgefasst. Wie wird der Mensch in sich selber frei? Wie wird er frei von seinen niedrigen Begierden, frei von dem Zwange der Logik und Vernunft? Schiller, der über den Staat und das Leben in der Gesellschaft geschrieben hat, kommt da zu einem neuen Ziele, zu einem Hinweis auf Zukunftsideale. Wenn man in unserer Zeit mit Recht fordern will, dass das Individuum sich frei entfalten könne, muss man die Harmonie im Sinne Schillers auffassen. Messen wir, was man heute verlangt, an dem was Schiller gefordert hat. Zwei Erscheinungen wollen wir ins Auge fassen: Max Stirner und Schiller. Was kann unähnlicher, entgegengesetzter erscheinen, als Stirners «Der Einzige und sein Eigentum» und Schillers «Ästhetische Briefe». In der Zeit, als Schillers Einfluss in den Hintergrund trat, kam Stirners Einfluss herauf. Stirner, der unberücksichtigt geblieben war die ganze Zeit hindurch, wurde in den neunziger Jahren neu entdeckt, sein Werk bildete die

Grundlage dessen, was als Individualismus herumschwirrt. Diese Empfindung unserer Zeit hat etwas Berechtigtes, muss aber, wie sie jetzt erscheint, als etwas Ungezügeltes erscheinen. In Schillers «Ästhetischen Briefen» wird die Forderung der Befreiung der menschlichen Persönlichkeit fast noch radikaler erhoben. Weniger spießbürgerlich als Stirner hat Schiller dieses Ideal aufgestellt. Das Ideal des Zusammenwirkens der Menschen, die innerlich frei geworden sind, tritt für andere Menschen als eine Mahnung auf. Gebote, Zwangsvorschriften, gibt es nicht, wo Menschen so leben. Heute scheint man zu glauben, es müsse alles in Unordnung geraten, wenn die Menschen nicht von Polizeimaßregeln eingeengt sind. Und doch muss man sich klar sein: Unzähliges in der Weltgeschichte geht ohne Gesetze. Täglich kann man beobachten, wie ganz von selbst in den belebtesten Straßen die Menschen einander ausweichen, ohne dass eine Vorschrift darüber besteht. Achtundneunzig Prozent unseres Lebens gehen ohne Gesetze vor sich. Und es wird einst möglich sein, ganz ohne Gesetze, ohne Zwang auszukommen. Dazu aber muss der Mensch innerlich frei geworden sein.

Ein Ideal von unermesslicher Größe ist es, das Schiller vor uns hinstellt. Die Kunst soll den Menschen zur Freiheit führen. Die Kunst, herausgewachsen aus der Kultursubstanz, soll zur großen Welterzieherin werden. Nicht Photographien der äußeren Welt sollten die Künstler liefern: sie sollten Boten sein einer höheren geistigen Wirklichkeit. Dann werden die Künstler wieder schaffen wie früher, aus dem Ideal heraus. Durch die Kunst hindurch zu einer neuen Erfassung der Wirklichkeit wollte Schiller leiten; er meinte es ernst damit.

Wenn unsere Zeit Schiller recht verstehen will, muss sie zusammenfassen, was sie errungen hat an Erkenntnissen, zu einem höheren Idealismus, der sie emporhebt zu der geistigen Wirklichkeit. Dann werden auch diejenigen kommen, die wieder aus der Tiefe ihres Herzens aus Schillers Geiste heraus sprechen können.

Wenig nützt es, zu Schülers Ehren die Theater zu öffnen, wenn die Leute, die darinnen sitzen, kein Verständnis für Schiller haben. Erst wenn wir uns so zum Verständnis Schillers erheben, werden auch Leute da sein, die, wie Her-man Grimm über Goethe, so aus tiefstem Herzen über Schiller sprechen können.

NEUNTER VORTRAG,

25. März 1905

Schiller und der Idealismus (Ästhetik und Moral)

Ich mochte heute in der Schlußstunde eine spezielle Frage erledigen, die sich an den Vortrag über Schillers Wirkung auf die Gegenwart anreihen soll. Die Frage der deutschen Ästhetik kann uns hier interessieren, weil Schiller in enger Verbindung steht mit der Begründung der ästhetischen Wissenschaft. Ästhetik ist Wissenschaft des Schönen.

Wir haben gesehen, wie Schiller in verschiedenen Perioden seines Lebens sich zum Schönen stellt. Schiller sah in dem Schönen etwas, was einen ganz besonderen Kulturwert hat. Inwiefern damit etwas ganz Besonderes getan war, zeigt uns die ästhetische Wissenschaft, wie wir sie heute haben, und die erst etwa hundertfünfzig Jahre alt ist. Freilich hat schon Aristoteles über Poetik geschrieben, aber durch Jahrhunderte blieben die Anschauungen darüber auf demselben Standpunkt stehen. Wir wissen, dass selbst Lessing häufig noch auf Aristoteles zurückgriff. Erst im 18. Jahrhundert, aus der Wolffschen Philosophie, ging Baumgarten hervor, der ein Buch über das Schöne, «Ästhetica», 1750 schrieb. Er unterscheidet das Schöne vom Wahren dadurch, dass, wie er sagt, das Wahre eine klare Vorstellung enthält, während das Schöne unklare, verworrene Vorstellungen verkörpert. Es war noch nicht lange vor Schiller, dass solche Gedanken auftauchen konnten. Nun haben wir bei Kant selbst in der «Kritik der Urteilskraft» eine Art Ästhetik, aber bei ihm war alles nur Theorie; er hat nie einen lebendigen Begriff erhalten von dem, was Schönheit ist, er ist nicht über drei Meilen weit von seinem Geburtsort Königsberg hinweggekommen, hat kein bedeutendes Kunstwerk gesehen; hat also nur vom Standpunkte abstrakter Philosophie geschrieben. Schiller war es, der dies Problem zuerst lebensvoll erfasste in seinem Werk «Ästhetische Briefe».

Wie hat das Problem damals gestanden? Goethe blickte mit Wehmut auf Griechenland; so schaute auch Winckelmann sehnsüchtig in die Zeit zurück, in der der Mensch das Göttliche in seinen Kunstwerken nachbildete. Auch Schiller litt in seiner zweiten Periode an dieser Sehnsucht. In den «Göttern Griechenlands» kommt dies zum Ausdruck. Was ist es im Grunde anderes als ein religiöser Zug, der der griechischen Dramatik zugrunde lag? Ihr liegt das Mysterium zugrunde, das Geheimnis des Gottes, der Mensch wird, der als Mensch leidet, stirbt und aufersteht. Man fasste als eine Läuterung des Menschen auf, was dabei durch die Seele zog. Selbst durch Aristoteles' Poetik zieht noch ein Hauch davon. Das Tragische sollte darin bestehen, wie Lessing sich ausdrückte, durch Vorführung von Handlungen, die Furcht und Mitleid erregen, die Reinigung von diesen Leidenschaften zu erstreben. Es war schwer zu verstehen, was damit gemeint sein sollte. Lessing selbst hat viel darüber nachgedacht. Im 19. Jahrhundert ist eine reiche Literatur darüber entstanden. Über das Wort Katharsis sind ganze Bibliotheken geschrieben worden. Es wurde deshalb nicht verstanden, weil man nicht wusste, woraus es hervorgegangen ist.

In dem Drama des Äschylos erkennt man noch etwas von dem Drama des Gottes. In der Mitte der Handlung steht Dionysos als die große dramatische Figur; der ihn umgebende Chor begleitet die Handlung. So hat Edouard Schuré das Mysteriendrama neu erstehen lassen. Die dramatische Kulthandlung hatte die ganz bestimmte Aufgabe, den Menschen auf eine höhere Stufe des Daseins zu führen.

Man sagte, der Mensch ist mit Leidenschaften behaftet; durch das niedere Leben gehört er ihnen an; er kann aber darüber hinauskommen, wenn das höhere, das in ihm lebt, geläutert wird; er kann sich herausheben durch die Anschauung des göttlichen Vorbildes. Diese Art der Darstellung sollte die Menschen leichter dazu bringen, sich zu veredeln, als dies durch Lehren erreicht wird. Denn wie Schopenhauer sagt: Moral lässt sich leicht predigen, aber es ist schwer, Moral zu begründen. - Es war eine

spätere Epoche der Menschheit, als die Anschauung des Sokrates auftrat, dass die Tugend lehrbar sei. Sie ist aber etwas, was im Menschen lebt, was ihm natürlich ist wie das Essen und Trinken; er kann dazu geführt werden, wenn das Göttliche in ihm erweckt wird durch das Vorbild des leidenden Gottes. Diese Reinigung durch das göttliche Vorbild nennt man die «Katharsis». So sollte Furcht und Mitleid hervorgerufen werden. Das gewöhnliche Mitleid, das am Persönlichen hängt, soll zum großen unpersönlichen Mitleid erhoben werden, wenn man den Gott leiden sieht für die Menschheit.

Dann wurde die dramatische Handlung vermenschlicht, und im Mittelalter sehen wir, wie die Moral sich emanzipiert und selbständig auftritt. So wird später im Christentum einseitig ausgebildet, was im Mysterium leibhaftig lebte. Der Grieche sah mit eigenen Augen den Gott, der aufstieg aus der Erniedrigung. Es wurde in den Mysterien die Tugend nicht bloß gepredigt, sondern dem Menschen zur Anschauung gebracht.

Dies den Menschen wieder zum Verständnis zu bringen, diese beiden Dinge miteinander wieder zu vereinen, war etwas, was in Schiller ganz intensiv lebte. Der Nerv seiner Dichtungen war die Sehnsucht, diese beiden zu versöhnen: Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Die strenge Sittlichkeit ist durch Kant so aufgefasst worden, dass die Pflicht hinweggeführt hatte von allem, was als Neigung erschien. Schiller forderte dagegen, dass die Pflicht zur Neigung werde. So gereinigt wissen wollte Schiller die Leidenschaft, dass sie selbst als Pflicht erscheine. Deshalb verehrte er auch Goethe so, indem er bei ihm eine vollkommene Vereinigung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit sah. Im Schönen suchte er diese Vereinigung von Sinnlichem und Sittlichem. Denn weil Schiller in besonderem Maße eine deutsche Eigenschaft hatte, das ästhetische Gewissen, wollte er, dass die Kunst dazu da sein sollte, um den Menschen zu höherem Dasein zu erheben. In unserer klassischen Zeit lebte ein starkes Gefühl dafür, dass das Schöne nicht zur Ausfüllung müßiger Stunden da sei, sondern dass es die Brücke sei zwischen dem Göttlichen und Sinnlichen.

Und Schiller rang sich durch dazu, dass er die Freiheit hier fand. Die Neigung wird nicht mehr unterdrückt; er sagt, dass der Mensch noch niedrig stehe, der gegen seine Neigungen tugendhaft sein müsse. Nein, seine Neigungen müssen so ausgebildet sein, dass er von selbst tugendhaft handle. Früher, in der Schrift «Die Schaubühne als moralische Anstalt» hat er noch etwas Ähnliches wie die herbe kantische Moral gepredigt.

In der Besiegung des Stoffes durch die Form Hegel das Geheimnis des Meisters. Was ist der Stoff der Dichtung überhaupt? In welcher Auffassung liegt der rechte Standpunkt zur Betrachtung des Schönen? - Solange ich mich interessiere für ein einzelnes besonderes Gesicht, habe ich nicht die wahre künstlerische Anschauung erworben; es ist noch ein Am-Stoffe-Hangen da. - «Das <Was> bedenke, mehr bedenke <wie>!» - Solange der Dichter noch zeigt, dass er den Bösewicht hasst, in der Art des persönlichen Interesses, hängt er noch am Stoffe, nicht an der Form, er ist noch nicht zu der ästhetischen Anschauung gekommen. Erst dann ist er zu dieser Anschauung fortgeschritten, wenn der Bösewicht so hingestellt ist, dass die Naturordnung das Strafgericht vollzieht, nicht der Dichter selbst. Dann vollzieht sich das Weltenkarma, dann wird die Weltgeschichte zum Weltgericht. Der Dichter schaltet sich aus und betrachtet objektiv die Weltgeschichte. Damit vollzieht sich, was schon Aristoteles ausspricht, dass die Dichter wahrer sind als die Geschichte. In der Geschichte kann man nicht immer das ganze Geschehen überblicken; es ist ein Ausschnitt, der vor uns liegt, so dass wir oft den Eindruck des Ungerechten empfangen. Insofern ist daher das Kunstwerk wahrer als die Geschichte.

Damit war geschaffen eine reine edle Auffassung der Kunst; die Reinigung, Katharsis selbst, ist über Sympathie und Antipathie stehend. Mit reinem, beinahe göttlichem Gefühl soll der Beschauer vor dem Kunstwerk stehen und so vor sich sehen ein objektives Abbild der Welt, sich einen Mikrokosmos schaffen. Der Dramatiker zeigt uns im engen Rahmen, wie sich Schuld und Sühne verketteln, stellt im einzelnen dar, was Wahrheit ist,

aber gibt dieser Wahrheit ein allgemein gültiges Gepräge. Goethe gibt dem Ausdruck, indem er das Schöne eine Manifestation der Naturgesetze nennt, die ohne das Schöne nie zum Ausdruck gelangten.

Goethe und Schiller wollten einen Realismus finden, aber einen idealistischen Realismus. Heute glaubt man, durch genaue Abbildung der Natur den Realismus zu finden. Schiller und Goethe würden gesagt haben: Das ist nicht die ganze Wahrheit; die sinnliche Natur stellt nur einen Teil dessen dar, was wahrnehmbar ist; es fehle das Geistige darinnen; nur dann könne man sie als Wahrheit gelten lassen, wenn man das ganze Naturtableau auf einmal in ein Werk hineinbrächte; die sinnliche Natur sei aber doch immer nur ein Ausschnitt des Wirklichen. - Weil sie nach Wahrheit strebten, haben sie die unmittelbare Naturwahrheit nicht gelten lassen.

So bemühen sich Schiller und Goethe, in ihrer Zeit den Idealismus zu erwecken. Früher war dieser Idealismus vorhanden; in Dante finden wir dargestellt nicht die äußere Wirklichkeit, wie sie uns umgibt, sondern das, was sich in der menschlichen Seele vollzieht. Später wollte man das Geistige veräußerlicht vor sich sehen. Goethe hat im «Großkophta» dargestellt, wie der, welcher den Geist vermaterialisiert, Verirrungen ausgesetzt ist. Auch Schiller hat sich mit der Materialisation des Spirituellen beschäftigt. In der damaligen Zeit wurde nach dieser Richtung auch vieles gesucht. Vieles von dem, was heute als Spiritismus auftritt, beschäftigte damals weite Kreise. So entstand der tiefe «Geisterseher», eine Auseinandersetzung mit diesen Strömungen. Vor der Zeit, als er durch den Kantianismus und das Künstlerische sich zu höheren Anschauungen durchgerungen hatte, schilderte Schiller die Gefahren, denen derjenige, der das Geistige in der äußeren Welt sucht, statt in sich selbst, ausgesetzt ist. So entsteht der «Geisterseher».

Ein Fürst, der seinem Glauben entfremdet ist und nicht die Kraft besitzt, in seiner eigenen Seele das Geistige zu erwecken, wird durch eine seltsame Prophezeiung, die ihm ein geheimnis-

voller Fremder verkündet, und die bald darauf in Erfüllung geht, in eine heftige Aufregung versetzt. Er fällt in dieser Stimmung Gauklern in die Hände, die durch geschickte Ausnutzung gewisser Umstände ihn in die Seelenverfassung versetzen, die für eine Geistererscheinung empfänglich macht. Die Beschwörung geht vor sich, aber plötzlich tritt ein Fremder dazwischen, entlarvt den Beschwörer, lässt aber selbst nun eine Erscheinung an die Stelle jener des Betrügers treten, die eine wichtige Mitteilung an den Prinzen macht. Der Prinz wird von Zweifeln hin und her geworfen, der Fremde ist derselbe, der ihm die Prophezeiung machte; aber bald vermutet der Zweifler, dass die beiden unter einer Decke steckten, da der erste Beschwörer zwar verhaftet wird, aber bald verschwindet. Neue, unerklärliche Vorfälle bringen ihn zu einem Streben nach der Lösung all des Geheimnisvollen; er gerät dabei vollständig in Abhängigkeit von einer geheimen Gesellschaft; er verliert aber allen sittlichen Halt. Der Roman ist nicht vollendet worden, aber in erschütternder Weise erscheint hier das Ringen eines Geistersuchers dargestellt; wir sehen, wie die Sehnsucht nach dem Geistigen den Menschen herunterführt, wenn er es im Äußeren sucht. Nicht derjenige, der an dem Sinnlichen hängt, auch nicht in der Weise, dass er verlangt, das Geistige als Sinnliches erscheinen zu sehen, kann zum Geistigen vordringen. Das Geistige soll sich in der Seele des Menschen enthüllen.

Das ist das wahre Geheimnis des Geistigen. Darum sieht es der Künstler zuerst als Schönheit. Das Schöne dann, besiegt und durchdrungen vom Geiste, wird wirklich im Kunstwerk. So ist das Schöne das würdige Material des Geistigen. Zunächst war für Schiller das Schöne das einzige, wodurch sich das Geistige offenbaren kann. Mit Wehmut blickte er zurück auf die Griechenzeit, wo die Möglichkeit zu einer anderen Erweckung des Geistigen vorhanden war. Der Mensch hatte sich zu dem Gott erhoben, indem er ihn herabholte, ihn Mensch werden und sich durch ihn erheben ließ. Jetzt sollte der Mensch sich wieder zum Göttlichen erheben durch Besiegung des Stofflichen. So hat Schiller in seinen Dramen zu immer Höherem gestrebt, bis das

Physische immer mehr von ihm abfiel, bis das: «Weit hinter ihm in wesenlosem Scheine lag, was uns alle bändigt, das Gemeine», das ihm Goethe nachrief, volle Wahrheit bei ihm geworden war. Nicht in verächtlichem, niederem Sinn hat hier Goethe dieses Wort «gemein» gebraucht; das allgemein Menschliche, die gewöhnliche Art des Menschen ist hier gemeint, über die sich Schiller erhoben hatte. So hat Schiller als ein echter Geisterseher sich emporgehoben zur Anschauung des Geistigen.

Er soll als ein Vorbild vor uns stehen. Nur das sollte der Zweck dieser Vorträge sein, soweit dies in so wenigen Stunden möglich war, diese ringende Seele Schillers zu verfolgen, wie sie sich emporhebt zu immer erhöhter geistiger Anschauung, das Geistige zu erfassen suchend, um es einzuprägen in das Sinnliche. In diesem Ringen erkennt man Schiller, indem sich bei ihm persönlich wahrhaft Goethes Wort erfüllt:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,

Der täglich sie erobern muss.

So hat sich Schiller emporgerungen zum Meister der ästhetischen, geisterfüllten Form.